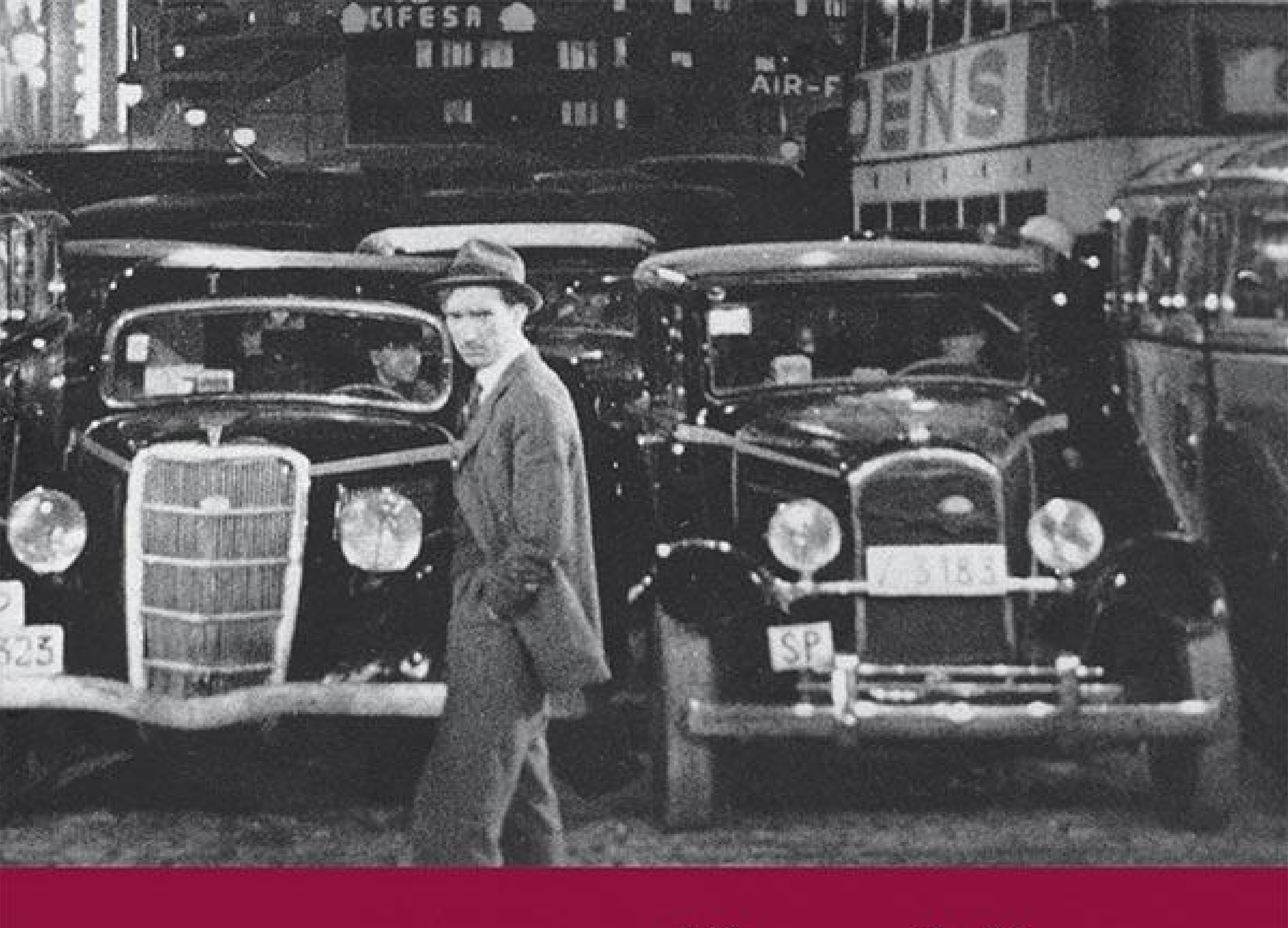


Vicente J. Benet

El cine español

Una historia cultural

Este libro realiza un recorrido por la historia del cine español desde la primera proyección realizada en Madrid por los agentes de los hermanos Lumière hasta el presente.

A través de sus páginas, el lector encontrará una descripción de los procesos históricos que han condicionado su desarrollo, así como de las manifestaciones culturales (literatura, arte, teatro, música, radio…) más influyentes en cada una de sus fases. También encontrará una reflexión sobre la dimensión industrial, política e incluso memorística del cine español, incluyendo un breve análisis de muchas de las películas más representativas acompañado de abundante material gráfico.

Incluye 600 capturas de imágenes.

Lectulandia

Vicente J. Benet

El cine español

Una historia cultural

ePub r1.0
Titivillus 01.09.15

Título original: *El cine español*
Vicente J. Benet, 2012

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

A Tom Gunning

La pobre gente hablaba de su vida mansa, humilde, resignadamente. Me entró la duda de si las quejas eran rituales, eco de lo que han oído a los que se constituyen en sus abogados, o una forma más de nuestra característica quejumbrosidad española, de esta detestable manía de pordioseros de estar siempre lamentándonos de nuestra suerte y la de nuestra patria. Me entró la duda de si todo ello no era sino la voluptuosidad de la queja. Porque es el caso que ellos apenas emigran, y si salen, vuelven pronto a encerrarse allí. ¿Y el secreto de esto? Ya os diré lo que de ello creo.

MIGUEL DE UNAMUNO,
«Las Hurdes», en *Andanzas y visiones españolas* (1914)

Introducción

Frente al detective, un hombre con una metralleta a punto de apretar el gatillo. Parece difícil que pueda escapar de una muerte segura. Entonces, en la turbulenta mente de la inminente víctima, aflora un pensamiento: «En ninguna ocasión, ni siquiera en los más críticos bretes, he visto, conforme suele contarse, pasar ante mí mi vida entera como si fuera una película, lo que siempre es un alivio, porque bastante malo es de por sí morirse para encima morirse viendo cine español»[1]. El chiflado investigador de Eduardo Mendoza parece compartir una idea bastante recurrente. Mucha gente suele adoptar una actitud displicente ante el cine español. Quizá no les falte razón. Algunas películas españolas se hacen notar por su manifiesta torpeza cuando intentan copiar fórmulas de éxito de otras cinematografías, dejando constancia de una incapacidad para llegar a ser siquiera un pálido reflejo de sus modelos. Otras producen azoramiento al desvelar tópicos o mentalidades que nos resultan demasiado cercanas y, a menudo, vergonzantes, como ese familiar que en una celebración no sabe guardar las mínimas formas de decoro después de la tercera copa de vino. Es curioso observar sin embargo que, fuera de España, nuestro cine despierta, cuanto menos, un interés comparable a los que suscita nuestra literatura u otras manifestaciones artísticas no tan denostadas; es decir, un interés discreto. Básicamente, el que responde a un país discreto que no ha conseguido una producción cultural que lo distinga entre los más avanzados desde los procesos sociales que definen la modernidad; o, en otras palabras, desde las transformaciones relacionadas con la Ilustración, las revoluciones burguesas, la industrialización y la aparición de la sociedad de masas. Es cierto que tanto el cine como la literatura, la música o las artes plásticas españolas han conocido artistas de indudable talento. La pintura, quizás el caso más excepcional de todos, ha dado algunos de los nombres fundamentales del siglo XX, comenzando por Pablo Picasso. Pero nuestra producción artística, literaria o musical, aun con grandes destellos de genio en autores concretos, no ha producido una respetable cantidad de obras capaces de entrar en el canon de los últimos dos siglos. Y concretamente en el cine, sólo tres nombres han consolidado un indudable crédito internacional entre historiadores y estudiosos: Segundo de Chomón, Luis Buñuel y Pedro Almodóvar. Los dos primeros, por cierto, realizaron la mayor parte de su obra fuera de España.

A pesar de ello, este interés discreto por el cine español se ha mantenido constante más allá de nuestras fronteras. De hecho, podríamos aceptar que, para bien y para mal, hoy en día la imagen cultural de España en el exterior se asocia principalmente a las producciones audiovisuales. Sin embargo, cuando pensamos en el conocimiento

dentro de España del legado cinematográfico que acompañó nuestra construcción de una sociedad moderna, parece haberse convertido en un territorio reservado exclusivamente a especialistas, estudiosos académicos y cinéfilos irredentos. Para el público general, pertenece cada vez más a la generación de los abuelos, que rememoran sus años mozos viendo *Cine de barrio* los sábados por la tarde en la televisión. Como mucho, el repertorio básico todavía puede resultar familiar a quienes conocimos la televisión en blanco y negro y con sólo dos cadenas. Para las generaciones más jóvenes, los alumnos a los que imparto año tras año mi asignatura de historia del cine español en la universidad, este legado les resulta cada vez más extraño. Prácticamente todos han nacido después de que Almodóvar se hiciera famoso internacionalmente con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y su acceso a las películas más antiguas se produce cuando, por curiosidad, se dirigen a YouTube para captar algún fragmento de curiosas figuras del pasado, como Carmen Sevilla, Marisol o incluso Antonio Banderas.

El objetivo de este libro es defender, a pesar de todo, el valor del legado artístico y cultural del cine español. Defenderlo desde su modestia, su incapacidad y sus limitaciones unas veces; su brillantez incuestionable, otras. El cine refleja nuestra sociedad y, a partir de ella, los valores, las ideas, los iconos, las visiones del mundo (casi siempre enfrentadas) y las fantasías que han servido para reconocernos. Y, por supuesto, los acontecimientos históricos, las resistencias y los traumas producidos por la incorporación de España a la senda de la modernidad. En consecuencia, este libro se sitúa desde su título en la perspectiva de la historia cultural. Se entiende la historia cultural como la parte de la historia dedicada a observar los procesos de cambio social a través de los productos culturales. A lo largo de las últimas décadas, el cine ha ido asumiendo poco a poco un reconocimiento entre los historiadores como ilustración visual y conceptual de las fuerzas que rigen el devenir de una sociedad en un momento dado. Este reconocimiento partió de considerarlo como una estrategia de acercamiento al pasado complementaria de la historia basada en materiales escritos. En esta línea se situaron, por ejemplo, los trabajos pioneros de autores como Marc Ferro, Robert Rosenstone o, en nuestro país, José María Caparrós Lera. Pero, progresivamente, se fue imponiendo una visión que iba más allá de esa consideración descriptiva o sintomática del cine. Se trataba de acudir a las películas con otra actitud: la de considerarlas como *documentos*, es decir, como útiles para entender el modo en que cada sociedad *quería* reflejar su pasado. Vinculado a esto surgía un nuevo aspecto que debía ser tenido en cuenta. Si eran expresión de los condicionantes que definían su presente histórico, estos documentos fílmicos los revelaban también a través de estrategias discursivas específicas. En la línea de la historia cultural han aparecido recientemente en el mercado español libros destacados de autores como Peter Burke, Shlomo Sand o Enrique Moradiellos. También se puede relacionar con este tipo de trabajo la obra de historiadores del cine dialogantes con la historia general como Román Gubern, Rafael Rodríguez Tranche o Vicente SánchezBiosca.

En ellos, el acercamiento a las producciones (audio)visuales exige entrar en su textualidad, en el modo en que, como representaciones, jerarquizan, elaboran, seleccionan, revelan (u ocultan) los valores de una sociedad en un tiempo dado a través de modelos formales concretos. No sólo son los métodos del historiador los que deben utilizarse, por lo tanto, en la valoración de las imágenes. También son necesarios la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el conocimiento de los formatos, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción que permiten entender, precisamente, ese papel documental de las imágenes.

Como proyecto de historia cultural, este libro tampoco puede dejar de lado la conexión del cine con otras manifestaciones del arte, la literatura, la música o el teatro de su tiempo. El cine dialoga con otras producciones culturales y frecuentemente se alimenta de ellas. Esta aproximación no puede ser exhaustiva en un libro de esta naturaleza, pero he buscado trazar conexiones que permitan explicar fenómenos intrínsecos del cine en paralelo a otros que se estaban dando en otras formas expresivas, incluidos el cómic, la radio o la música popular. Aunque tampoco ha sido mi prioridad, he mantenido en el hilo de mi argumentación un mínimo recorrido por el desarrollo industrial del cine español. La iniciativa de empresarios que han intentado consolidar una industria del cine en España ha estado imbricada desde muy pronto con políticas proteccionistas o de promoción puestas en marcha por el Estado. Las licencias de doblaje, las menciones de interés nacional, los anticipos de taquilla, las cuotas de pantalla, las subvenciones a proyectos de producción o el estímulo a través de la televisión han sido algunos de los mecanismos puestos en marcha tradicionalmente para que el cine español se configurara de una determinada manera. Finalmente, la propuesta de este libro incluye también un reconocimiento del cine como producto estético. Desde este punto de vista, debe contemplar una relación con el canon que se ha ido consolidando entre los especialistas. Es decir, tiene especialmente en cuenta las películas que, además de poseer un valor histórico o sociológico, representan un caso singular en el desarrollo del estilo cinematográfico. No he querido, sin embargo, que este criterio fuera el determinante en la selección de películas analizadas. De hecho, en el libro se hace referencia, a veces incluso con una extensión que puede parecer desproporcionada, al rol de filmes que nada tienen que ver con la experiencia estética. Sin embargo, me parecen decisivos para mi proyecto, como espero que se entienda al hilo de la lectura.

Detrás de las páginas que siguen se ha buscado una tesis articuladora. Expresada brevemente, se defiende la idea de que el cine español revela las tensiones de la instauración de la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo XX. La idea de *modernidad* es, ciertamente, bastante laxa y en ocasiones contradictoria. En su primera acepción, tiene que ver históricamente con los cambios relacionados con la industrialización, la masificación de las ciudades, el desarrollo de los medios de comunicación y de transporte y, lo que más nos interesa aquí, el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento y ocio ajustadas para las masas. El cine es un

producto más de estas transformaciones. De este modo, recicla tradiciones, establece modas, inventa iconografías, elabora nuevas formas de narrar y también de representar el cuerpo humano, que las masas de la sociedad industrial valoran, aprecian y consumen.

Al respecto, el proceso de instauración de la modernidad creó cambios globales en los modos de vivir, en el contacto entre culturas y en la relación con la tecnología, y eso a pesar del imparable surgimiento de los nacionalismos, una consecuencia más de estas transformaciones. El siglo XX, con sus episodios de devastación, enseñó que el avance de la modernidad tenía un reverso que fue subrayado por algunos críticos culturales como Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*[2]. El progreso de la técnica podía venir acompañado también de la deshumanización, de la evaporación del legado cultural clásico, de unas posibilidades de generar catástrofes y violencia capaces de eliminar pueblos y naciones, de la explotación de los recursos naturales hasta la asfixia de los entornos y la inanición de sus habitantes. Como explicó George Steiner con una convincente metáfora, los procesos de la modernidad recuerdan el destino de Judith, la esposa de Barba Azul en la ópera de Béla Bartók con libreto de Béla Balázs. Como ella, abrimos las sucesivas puertas de un castillo y lo que encontramos nos va dando premoniciones cada vez más sombrías sobre el resultado de ese impulso por acercarnos a la verdad. El proceso, sin embargo, no puede detenerse. «[A]brimos las sucesivas puertas del castillo […] porque las puertas "están allí", porque cada una conduce a la siguiente en virtud de una lógica de intensificación, que es la intensificación de su propia conciencia que tiene el espíritu. Dejar una puerta cerrada sería no sólo cobardía sino una traición […] hecha a la postura de nuestra especie, que es inquisitiva, que tantea, que se proyecta hacia delante.»[3] El precio que pagamos por aprender más, por acercarnos más a la verdad, aunque se vaya haciendo evidente que detrás de la última puerta sólo aguarda la destrucción, es cada vez más elevado. Pero estoy enfatizando demasiado el reverso de la «dialéctica» de la modernidad. Volvamos al anverso. Al mismo tiempo, el mundo ha superado las guerras mundiales, ha sobrevivido también a una Guerra Fría que estuvo a punto de producir el apocalipsis nuclear en más de una ocasión y parece, como afirma en su último libro Steven Pinker (y demuestra con datos difíciles de rebatir)[4] que la violencia está declinando y que hay motivos para pensar que este avance sigue su proceso en las regiones más atrasadas, lo que permite que más personas vivan bajo sistemas democráticos, con más tolerancia y paz social. Todo esto también resulta inseparable del desarrollo de la modernidad y, con ella, de ciertos valores políticos y éticos que se forjaron durante la Ilustración. Dentro de estas tendencias generales, España vivió su transformación a lo largo del siglo XX quizá con más dilaciones y retrocesos que otros países de su entorno, pero también de manera imparable. Atravesó largos períodos de gobiernos totalitarios y escasos períodos de democracia, pero el flujo de las corrientes culturales internacionales, el desarrollo del comercio y la instauración de una economía avanzada fructificaron a

partir de la Transición democrática, no sólo en la consolidación de un régimen democrático estable, sino también en una transformación económica que, pese a sus enormes desajustes, ha producido la homologación con los países vecinos.

Desde la perspectiva cultural, la idea de modernidad nos conduce a un planteamiento universal de estos grandes procesos de transformación. Pero algunos de sus rasgos más visibles adquirieron una fisonomía particular a través del contacto con legados históricos y tradiciones específicas. Los productos culturales, como nos han enseñado Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Edward Said o George Mosse, por citar sólo algunos nombres significativos, fueron esenciales en la «invención de tradiciones» y en la creación de las «comunidades imaginadas» desde la industrialización. La aparición de burgueses nostálgicos empeñados en encontrar las voces ancestrales que darían sentido a la nación moderna se topó con el desarrollo de los medios de comunicación, primero escrita (la prensa, la revista y los libros) y, progresivamente, también audiovisual. De este modo, los grupos sociales construyeron referentes compartidos, muchas veces vinculados a una lectura idealizada del pasado, del folclore y de las tradiciones, que encontraron un reflejo especial en las prácticas culturales y de distracción de la modernidad. Y esto alcanzó su cénit cuando se cruzaron además con las industrias mediáticas del siglo XX, como la radio, la prensa ilustrada y el cine. Los medios de comunicación se convirtieron en máquinas de creación de imaginarios y señas identitarias. La *españolada*, por ejemplo, surgió de este contexto y, en un primer momento, se definió como una síntesis cultural que marcó en gran medida la construcción de la imagen nacional española. Todos estos procesos se relacionan con lo que algunos críticos culturales, como Miriam Hansen, han denominado *modernismo vernáculo*. Dicho brevemente, se refieren con esta expresión al modo en que la modernidad fue adoptada por (y adaptada a) cada sociedad. La mezcla de la base cosmopolita de la modernidad con los rasgos locales se extiende así a todos los terrenos de la cultura, de las prácticas sociales y de la vida cotidiana[5].

La idea sobre la modernidad que guía este libro se opone, consecuentemente, a los planteamientos esencialistas que intentan explicar el cine desde remotas tradiciones culturales o desde las presuntas características específicas de un pueblo. Una antigua tesis nacionalista de inspiración romántica que, puesta al día, sigue vigente (e incluso diría que domina) en los estudios de historia del cine español actuales. Expresada de manera simple, la base del más interesante cine español se debería remitir a unas fuentes imperecederas, a «savias nutricias», «humus» y otras metáforas tan intemporales como atávicas, que se plasman en rasgos evocadores indistintamente del realismo de Velázquez, del humor negro, de los cartones para tapices de Goya o de la literatura picaresca y la mística de la edad de oro literaria. Pero ésta no es una idea nueva. Está latente desde las declaraciones que defendían el papel cultural y estético del cine mediante un nacionalismo trasnochado en la época primorriverista, se encuentra en el llamamiento a las Conversaciones de Salamanca

(«… lo nuevo debe ser llevar al cine lo que un Ribera y un Goya, lo que un Quevedo y un Mateo Alemán crearon en sus épocas. Y hacerlo nuevo respecto a los problemas de hoy, nuevos»)[6] y, como acabo de decir, sigue vigente en muchas obras académicas recientes. Este libro no comparte ese enfoque. El realismo, el humor negro o los motivos picarescos y la caricatura social no son exclusivos de la cultura española. Ni siquiera son dominantes en algunas de las películas más importantes del canon del cine español. Desde luego, sería bastante discutible pensar que los tres nombres más destacados mencionados al principio se han forjado con la sustancia de esa «savia nutricia» en mayor medida que con las corrientes internacionales de su tiempo que definen la auténtica dinámica de la modernidad.

La modernidad impone, por su propia naturaleza, una experiencia del tiempo, del espacio y de la cultura que se rige por la superación, mediante la síntesis, de barreras espaciales (naciones) y temporales (tradiciones). El cine es una de las mejores muestras de este proceso, y el cine español es un destilado, en cada momento histórico, de formas de distracción que se revelan como exitosas para el consumo del público, en las que se conjugan fórmulas locales con tendencias provenientes desde Hollywood, Joinville, Cinecittà, Babelsberg, o incluso Les Deux Magots o la sección propagandística de la Komintern. De este modo, la idea de modernismo vernáculo que acoge la tesis de este libro lo sitúa en una posición opuesta a las visiones esencialistas del cine español y, consecuentemente, el lector debe desechar que detrás de él exista el proyecto de construir una argumentación de *cine nacional*. La idea de *lo español* se desprenderá del análisis de soluciones estilísticas concretas en las tensiones que se derivan de la instalación de la modernidad: la fijación de la españolada en el momento en que el cine se asienta como el modo más popular de distracción en los años treinta, el modo peculiar de construir la propaganda nacional en el franquismo, la adaptación local de las tendencias del realismo y las formas autorales en los cincuenta, el trauma producido por el choque entre tradiciones e instalación de la modernidad en el desarrollismo, el problema de identidad y memoria del pasado en la época de la democracia. Debido a estas ideas que actúan como ejes de cada capítulo, la periodización propuesta por el índice produce necesariamente solapamientos, encabalgamientos temporales que se ajustan al desarrollo de mi argumentación. En resumidas cuentas, el proyecto de este libro consiste en analizar el modo en que la sociedad española ha construido imaginarios eficaces para reconocerse y compartir visiones sobre su realidad cotidiana, su pasado y sus expectativas de futuro a través del cine.

Hay muchos aspectos del cine español que, obviamente, han quedado fuera. Se trata de un libro que busca una síntesis de numerosos factores con el fin de construir una narrativa ajustada a su tesis. Para desarrollarla, he pensado en un lector no especializado en los debates académicos, pero que siente interés por el cine y la historia contemporánea de España. En mi aproximación he querido mantener el equilibrio entre la perspectiva general y una cierta proximidad analítica a las

películas. La dinámica de escritura busca así un movimiento constante de arriba abajo, de lo general a lo concreto, de la idea a su ilustración en un ejemplo específico, plasmado a menudo en un concepto asociado a una captura fotográfica. Las imágenes de este texto son esenciales para desarrollar el comentario crítico, para establecer un correlato gráfico de mi argumentación. Unido a esto, debo añadir que, como docente de historia del cine español en mi país y también en universidades extranjeras, me he visto obligado habitualmente a explicar aspectos que para algunos de los lectores pueden resultar demasiado comunes. Pido a este tipo de lector disculpas anticipadas si le obligo a demorar por unas frases su lectura con una explicación sobre qué fueron, por ejemplo, la División Azul o el Plan Marshall. En la mayoría de los casos he buscado, de todos modos, simplificar este tipo de referencias.

El cine español fue marcado a fuego, hace más de medio siglo, por una idea defendida por Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca. No hay historiador del cine español que deje de hacer referencia a su famoso *pentagrama*: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Este libro quiere proponer al lector que decida por sí mismo si este diagnóstico resulta adecuado. En cualquier caso, ya le confieso que, por mi parte, he asumido una posición distante, bien definida por alguien que acompañó a Bardem en la febril noche de trabajo que dio lugar a esa ponencia, Ricardo Muñoz Suay: «Conjuntamente con él la escribí [la intervención]. Eran notas que él iba a improvisar. Pero ya desde entonces me opuse a su tesis de *políticamente ineficaz*. Sigue pareciéndome ambigua, como la de *socialmente* no sé qué. Él hablaba *desde dentro* de la sociedad. Yo quería hablar desde fuera de la misma. El cine español siempre ha sido políticamente y socialmente apto para la sociedad española»[7].

Agradecimientos

Este libro es resultado del apoyo personal y el aprendizaje intelectual que he recibido de muchas personas. En primer lugar, Susan, Mateo y Eddy han sido su pilar fundamental. También mi madre y el resto de mi familia; a todos ellos debo la razón principal para su escritura.

Quisiera destacar la importantísima ayuda de Juan López Gavilán y Arturo Lozano, que han leído casi completo el manuscrito y me han hecho sugerencias siempre estimulantes. También agradezco los enriquecedores comentarios de Chris Perriam, Vicente Sánchez-Biosca, Barry Jordan, Belén Vidal, Rafael Rodríguez Tranche, Dominic Keown y Rafael Maluenda. Las aportaciones de todos ellos han sido enormemente valiosas aunque, por supuesto, ninguno de los errores de este libro se debe atribuir a ellos.

La redacción de estas palabras coinciden con el final de un proyecto que he compartido con Vicente Sánchez-Biosca durante casi veinte años y al que se unió un poco más tarde Arturo Lozano: *Archivos de la Filmoteca*, publicada en Valencia por el IVAC-La Filmoteca. *Archivos* ha sido un lugar de constante aprendizaje gracias a la generosidad de los numerosos autores que mandaron allí sus artículos. En el momento de clausura de ese proyecto, es necesario reconocer la deuda de estas páginas con las horas de trabajo dedicadas a una idea que asumimos con gran ilusión por encargo de Ricardo Muñoz Suay.

Otras personas importantes en la redacción de este libro han sido José Díaz Cuyás, Manuel Pérez Saldanya, Antonia del Rey, Vicente Pla, Laurent Guirard, Michael Pratt, Eugenia Afinoguénova, Claudio Cifuentes, Gloria F. Vilches, Sonia García López, Marina Díaz, David Knutson, Nancy Berthier, César Canós, Daniel Gascó, Eloísa Nos, Daniel Pinazo, Javier Gómez Ferri, María José Gámez, Álex Arévalo, Jenny Murphy, Óscar Martín, José Antonio Piqueras, Vicente Sanz, Sergio Adiego, Manuel Madrid y Ricardo Pérez Carreras. Ha sido posible también gracias al apoyo documental de Santiago Barrachina, Alicia Herraiz y Mar Baztán en la Filmoteca Valenciana, Rosa Saz en la Filmoteca de Catalunya y Marga Lobo en la Filmoteca Española. La primera concepción del libro surgió en una estancia en la Universidad de Pensilvania, donde fui ayudado muy generosamente por Michael Solomon y Robert Cargni-Mitchell. Su estructura definitiva y el arranque de su redacción se llevó a cabo durante un cuatrimestre en la Universidad de Chicago, donde conté con el apoyo de Mario Santana, Julia Gibbs, Anna Proffit, Novia Pagone, Tracy Dybdahl y Deborah Gunning. En esta estancia, tuve la gran suerte de compartir varias conversaciones con Miriam Hansen, cuya influencia en ese momento crucial del proyecto fue más decisiva de lo que esperaba, aunque

desgraciadamente no se lo podré trasladar ya. Pero sin, duda, la persona más importante para que este libro consiguiera tomar forma, no sólo intelectualmente, sino también gracias a una hospitalidad desprendida y cálida durante mi período docente allá, fue Tom Gunning. A él le dedico las páginas que siguen, esperando que sean un reflejo tanto de sus enseñanzas como de su amistad.

Valencia, abril de 2012

1. El choque de la modernidad (1896-1922)

1.1. La atracción del exotismo

Apenas podemos entreverla por un instante. Casi inmediatamente, la cámara inicia una panorámica que la abandona para revelarnos una esplendorosa vista de la Alhambra. Esa fugaz visión nos ha mostrado a una mujer elegante, de aspecto cosmopolita, comportándose con desenvoltura ante un enjambre de niños que la rodea, probablemente al acecho de algún donativo (foto 1.1). La dama no es otra que la directora de cine francesa Alice Guy, una de las figuras más destacadas de la productora Gaumont. Ha venido a España con su equipo para rodar unas vistas y su camarógrafo, Anatole Thiberville, no ha podido resistirse a captar la imagen de su colega sitiada por críos alborotados antes de dirigir el plano hacia las espléndidas construcciones del palacio granadino. Nos encontramos en 1905. En su reportaje sobre España, Alice Guy hace un acopio bastante previsible de imágenes de un país que sigue despertando curiosidad por sus rasgos exóticos, sus vistas pintorescas y también por sus acusados contrastes. De este modo, recoge a las multitudes urbanas apiñándose frente a la cámara apostada en plena Puerta del Sol de Madrid. Por supuesto, tampoco faltan algunos de los lugares emblemáticos para el buen turista visual: la Cibeles, el Museo del Prado, el Palacio Real. Incluso se detiene en una humilde villa de las afueras, con sus depauperadas barracas, sus calles embarradas y un desfile incesante de carros mortuorios. Las tomas se construyen casi siempre de manera convencional: la cámara hace una panorámica, normalmente de izquierda a derecha, que va revelando poco a poco las construcciones o los espacios naturales. Así, panorama a panorama, las imágenes sacan a la luz algunas características del modo en que los enviados de Gaumont miran a sus vecinos del sur. No sólo se centran en lo meramente pintoresco o monumental. Intentan ofrecer también un equilibrio entre dos elementos que parecen dispares a simple vista. Por un lado, integran las expectativas exóticas de un país imaginado a través de la literatura popular, las guías de viajes, los folletines, las revistas, o sobre todo de las pinturas, dibujos y grabados aparecidos en tarjetas postales u otras ilustraciones de reproducción masiva. Por otro lado, reflejan el nuevo imaginario buscado por el espectador del siglo que acaba de comenzar: la *modernidad* celebrada por sí misma. De este modo, las maravillas de la ingeniería, el infatigable tráfico de mercancías, la celebración del comercio y la industria en exposiciones internacionales o locales, las multitudes agolpadas en las calles de la gran ciudad, con sus elevadas construcciones, el tráfico de vehículos, los trenes, tranvías y embarcaciones de hierro y acero, la constante producción que reflejan las chimeneas humeantes de las fábricas…, son

elementos igualmente apreciados por los infatigables operadores de los primeros tiempos. Y eso van buscando también en España, aunque quizá con algo más de dificultad. Un ejemplo entre tantos: en la vista de Sevilla, Alice Guy evita de entrada el idealizado imaginario orientalista para ofrecernos a cambio un panorama del Guadalquivir que arranca desde el puente de Triana, un triunfo de la ingeniería francesa. A continuación, la panorámica muestra la chimenea de una fábrica y varios depósitos y almacenes, concluyendo ante unos barcos atracados en los muelles del río (fotos 1.2 y 1.3). La imagen de la capital andaluza se asocia, así, tanto a su carácter evocador de exotismo como a su aspecto industrial y moderno. De pasada, también se hace un guiño al público de los bulevares parisinos al ofrecerle la imagen de un puente que copiaba en su diseño a otro que conocían bien, el Pont du Carrousel. Otro ejemplo: en vez de las contemporáneas y deslumbrantes edificaciones de la Barcelona modernista, hoy en día inevitables en cualquier película ambientada en la capital catalana, los primeros cineastas se empeñaban insistentemente en tomar imágenes del puerto, los rompeolas, las estaciones de tren, los jardines o los restos de la Exposición Universal de 1888 en el tejido urbano.


1.1

1.2



1.3

Por supuesto, en esas primeras imágenes de España difundidas por todo el mundo dominaban las referencias castizas o folclóricas que fascinaban al público de la época. La visión extendida por autores como Washington Irving, Prosper Mérimée, Georges Bizet o el propio Édouard Manet, por poner sólo unos nombres, había forjado un imaginario específico de resabios «orientalistas», apasionados y exóticos, en un país emplazado a la vuelta de la esquina de la Europa industrializada. España presentaba, desde su cercanía, rasgos todavía arcaicos y excitantes para las masas de

los países industrializados sometidas a la disciplina de las fábricas y la alienación de la vida urbana. Las élites de artistas e intelectuales también veían en los arquetipos españoles pasiones extremas y experiencias primitivas que encajaban bien con la sensibilidad posromántica[8]. La Exposición Universal de París de 1889 había popularizado de manera extraordinaria los bailes flamencos y los aspectos más atávicos y peculiares de la cultura española. Grandes fiestas españolas y una plaza de toros instalada en el Bois de Boulogne convirtieron esta imagen tópica y romántica en el principal referente para los visitantes. A partir de la Exposición, los cuadros de músicos y bailaores flamencos se instalaron con éxito en algunos de los locales de música más importantes de París[9]. El impacto cultural de la imagen de España vinculada al flamenco, potenciada de nuevo durante la Exposición Universal de 1900, tuvo sus repercusiones directas en el cine. Alice Guy, como los operadores que la precedieron, recoge imágenes de gitanos cantando y bailando algunas piezas emblemáticas: el bolero, el tango, etc. (foto 1.4). En muchas ocasiones el exotismo de estos bailes y ambientes es acentuado con brillantes colores aplicados a mano sobre los fotogramas, como se hacía habitualmente con las *féeries* o filmes fantásticos.

1.4



La plasmación de ese gusto por lo pasional y lo particular en la cultura española en el cine de los primeros tiempos se refleja de manera preeminente en el interés por la corrida de toros. En una carta escrita por Édouard Manet a Charles Baudelaire dando cuenta de un viaje por España realizado en 1865, el pintor manifestaba: «Uno de los espectáculos más sorprendentes y más terribles que se pueda ver, es una corrida de toros. Cuando vuelva, espero plasmar en el lienzo el aspecto brillante, deslumbrador, y al mismo tiempo, dramático, de la corrida a la que asistí»[10]. La fiesta estaba fuertemente marcada en el imaginario del espectador culto francés de estos años, y la obra de Édouard Manet no es ajena a esta idealización estética, sobre todo por sus cuadros de toreros y corridas, así como por sus constantes homenajes a Goya y otros maestros de la pintura española. Una de las imágenes recogidas por los agentes de Lumière que presentaron el cinematógrafo en Madrid a mediados de mayo de 1896 (es decir, apenas cinco meses y medio después de la primera proyección en París)[11] es la entrada de unos toreros a la plaza de la capital. Desconocemos el programa de aquella proyección celebrada en el Hotel de Rusia de la Carrera de San

Jerónimo, pero era habitual que, en sus viajes de presentación de la nueva máquina, los operadores franceses, al tiempo que mostraban las imágenes traídas directamente de su *stock*, aprovecharan para tomar vistas in situ. Su objetivo era impactar en primer lugar al público local, al ver fotografiados en movimiento los espacios que les resultaban tan familiares. Posteriormente, las imágenes se distribuían por el resto del mundo para satisfacer la demanda de panoramas de otros lugares. De este modo, las imágenes registradas por estos operadores muestran, además de unas vistas semejantes a las que Alice Guy recogería una década más tarde (Puerta del Sol, Palacio Real, etc.) la celebración del puro movimiento y la espectacularidad a través de los desfiles de la Guardia Real, una serie de maniobras militares o el bullicio del centro de Madrid. En sucesivas expediciones comerciales, estas vistas se ampliarían a otras regiones, monumentos y espacios pintorescos, pero uno de los temas recurrentes siguió siendo el de los toros. En apenas tres años, entre 1896 y 1899, el catálogo de los Lumière recoge veinticuatro escenas, un número que, cuantitativamente, tiene su relevancia en el total de filmes de esos años y que lo convierte en uno de los espectáculos predilectos para la compañía de Lyon[12]. Y esto resulta particularmente interesante porque la filmación de una corrida de toros llevaba el cine hasta los límites de sus recursos expresivos de ese momento para trasladar la emoción de la fiesta. En cierto modo, el rodaje en las plazas sometía al camarógrafo de los primeros tiempos a una exploración de la puesta en escena cinematográfica para conseguir la mejor visualidad: mantener en campo, con la distancia que permitiera percibir el riesgo y la espectacularidad de la fiesta, atender a los momentos esenciales del ritual, adecuar las limitaciones de duración y enfoque de cada toma a los momentos culminantes del lance. Como ocurría con ciertos deportes (el boxeo sobre todo), esenciales en la popularización de la imagen en movimiento desde el kinetoscopio de Edison, el cine se encontraba ante el desafío de dominar el espacio y el tiempo no sólo para hacer visible un espectáculo de cuerpos dinámicos, sino también para construir una emoción. Esas imágenes emocionantes eran buscadas y consumidas prioritariamente por las masas una vez acostumbradas a la novedad de observar meramente cuerpos u objetos en movimiento.

1.2. Focos receptores de la modernidad

Barcelona se había consolidado en el siglo XIX como una ciudad moderna, homologable con otras capitales europeas por el modo en que reflejaba las transformaciones de la vida urbana. La Exposición Universal de 1888 fue uno de los hitos esenciales en su espectacular desarrollo, plasmado, entre otras cosas, en la instalación de la luz eléctrica en sus calles principales. La rápida industrialización y la consecuente llegada de inmigrantes había hecho duplicarse su población entre 1877 y 1900, circunstancia que volvería a darse entre 1900 y 1930. De este modo, las

masas de trabajadores, y también la clase media urbana, comenzaban a compaginar su tiempo laboral con el disfrute de alternativas de ocio entre las que, como ocurriría en otros lugares, el cine pasaría a convertirse pronto en una de las más exitosas. La ciudad en crecimiento había dado paso a una planificación pensada por un personaje muy representativo de los tiempos, Ildefons Cerdà, imbuido de rescoldos del socialismo utópico que también había prendido fugazmente en otros insignes prohombres catalanes de la generación de mitad de siglo. La nueva Barcelona pensada por Cerdà se basaba en un esquema ortogonal que combinaba espacios residenciales y de esparcimiento colectivo. Intentaba adecuarse a una concepción más higiénica y confortable de la vida en la atestada ciudad moderna, necesitada además de incluir en su trazado el recorrido de los medios de transporte. Todo ello fue conseguido a costa de la demolición de la laberíntica trama de calles medieval. Como emblema de estas transformaciones, florecía exuberante la arquitectura modernista que plasmaba en vegetaciones de piedra, adobe o escayola y estructuras de hierro, la nostalgia de la enriquecida burguesía por un mundo arcádico que había sido sustituido implacablemente por el hollín del carbón y el ruido ensordecedor de las máquinas. Al mismo tiempo, esta pujante burguesía catalana, como había ocurrido en otras partes de Europa, había proyectado en una dimensión política y cultural los procesos traumáticos de cambio vinculados a la industrialización, la emigración masiva de mano de obra de la España rural y el carácter estandarizado de la modernidad. Todo ello se plasmó en la búsqueda de unos atributos originarios de su cultura y su sociedad para perfilar un carácter nacional específico. El nacionalismo de proveniencia romántica cristalizó en la segunda mitad del siglo XIX en el movimiento de la *renaixença*, y este proceso cultural encontró una articulación política a través de partidos que adoptaron el programa identitario, sobre todo ante el resto de España, como un elemento definitorio en la tensión entre la reivindicación de lo particular y el cosmopolitismo moderno, que uniformaba cada vez más los países. El programa cultural cuajó a través de la reivindicación de la lengua catalana, en la literatura, el teatro y en algunos medios de comunicación como la prensa o las revistas, pero obviamente, no lo pudo hacer en un principio en el cine. Y no sólo porque la lengua no encontrara articulación en el cine mudo más que en los carteles o en las intervenciones del explicador, sino precisamente por el carácter puramente industrial del aparato, por su naturaleza comercial que lo conducía a buscar las fórmulas más eficaces y accesibles para todos los públicos posibles más allá de cualquier imaginaria frontera política o cultural.

Estas fórmulas transnacionales que se revelan como exitosas en otros países y que pueden llegar a ofrecer un prometedor negocio permiten entender las tendencias del cine mudo en Barcelona, que es el primer centro importante de producción de la Península, al menos hasta 1914. La implantación del cinematógrafo en Barcelona y el modo en que los problemas de su recepción repercuten en el resto de España suponen un ejemplo significativo que revela las tendencias contradictorias que atraviesa el

choque del público de comienzos del siglo XX con las manifestaciones de la modernidad. Barcelona es el primer lugar en el que apareció el debate sobre el posible carácter pernicioso del cine. Las condenas contra el nuevo aparato de distracción de las masas constituyen, probablemente, el síntoma más evidente de su inmediata y exitosa implantación social. De este modo, temerosas por las consecuencias nefastas del nuevo espectáculo, surgieron posiciones contrarias en la línea de las campañas que las «ligas de la decencia» o los movimientos más conservadores habían puesto en marcha desde la primera década del siglo XX tanto en Europa como en Estados Unidos. En el caso de Cataluña, se manifiesta sobre todo en la obra de representantes de algunos movimientos culturales de los que hay constancia en una fecha tan temprana como 1908[13]. Sin embargo, conseguirán que en noviembre de 1912 aparezcan las primeras leyes reguladoras del cinematógrafo en España. Para estas fechas, la capital catalana ya contaba con casi un centenar y medio de salas[14]. Los primeros lugares de proyección, más o menos fijos, eran abastecidos fundamentalmente por las compañías francesas y norteamericanas que habían establecido sus delegaciones en Barcelona y posteriormente en Madrid. Pero pronto comenzaron a aparecer una serie de individuos emprendedores que buscaron en el cine un marco para desarrollar su creatividad y al mismo tiempo intentar hacer negocio. Entre estos artesanos destacó Fructuós Gelabert, autor del considerado primer filme de ficción realizado en España: *Riña en un café* (1897). La película, como prácticamente el 90% del cine mudo español en estimación recogida por Román Gubern, se ha perdido[15]. Una reconstrucción realizada varias décadas más tarde por el mismo Gelabert nos permite observar la simple anécdota narrativa de una pelea en un bar entre dos tipos motivada por los celos. El filme encaja perfectamente dentro de la tendencia más básica de la estética de atracciones, es decir, el gusto del cine de los primeros tiempos por captar la atención del espectador a través de imágenes que enganchen su mirada a la contemplación de cuerpos y objetos en movimiento, las acrobacias, las variadas formas de entretenimiento popular, las tomas de acontecimientos dramáticos, los panoramas de lugares exóticos o atractivos. El filme de Gelabert, como el de los primeros cineastas en el resto del planeta, es representativo de este interés por atrapar al espectador en un torrente de imágenes dinámicas. No menos importante resultaba la capacidad puramente *mostrativa* del cine, el hecho de que fuera recibido como un retrato colectivo insuflado de la impresión de vida que produce el movimiento. Hablando de la primera proyección pública de sus trabajos, el propio Gelabert nos cuenta:

> Con motivo de ser el 24 de agosto, día de San Bartolomé, la fiesta mayor de la barriada de Sans, monté aquel año [1897] un entoldado en el patio de unas casas hoy desaparecidas. En dicho entoldado se proyectaron mis tres películas, alternadas con algunas de las fabricadas por Lumière y Meliers [sic]. El éxito que tuvieron mis creaciones fue indescriptible, pues el efecto que causó a los asistentes verse en la pantalla fue de tal júbilo, que a cada aparición en escena estallaban en clamorosas muestras de entusiasmo. Luego procuraban que todos sus parientes, amigos y conocidos fueran a admirarles en su papel, y así el patio se veía siempre

lleno, no obstante darse las sesiones sólo por la noche, cosa inusitada en aquella época[16].

Junto con Gelabert, otros cineastas de los inicios en Barcelona —como Ricardo de Baños, Albert Marro o Juan María Codina— son los responsables de articular en el cine español las fórmulas básicas de la estética de atracciones que observan en las películas que se proyectan de manera ya continuada en Barcelona con el cambio de siglo. Sobre todo son filmes franceses, pero también italianos, ingleses o norteamericanos que llegan a través de las rutas comerciales tradicionales (fundamentalmente las del textil o del vino)[17] en las que se integra el cine y que tienen a Barcelona como un importante puerto, centro logístico y conexión ferroviaria de referencia. También son los arriesgados emprendedores que dan lugar a un precario entramado industrial vinculado a pequeñas compañías productoras, casi todas de corta vida. Algunos de ellos son los responsables de los intentos por establecer bases más consistentes y al mismo tiempo autóctonas del negocio del cine. Resultado de ello es, por ejemplo, la aparición de una sala estable de proyección de películas, Diorama, alrededor de la cual florece una pequeña industria de fabricación de material cinematográfico y un laboratorio de revelado que culminarán en la puesta en marcha de la productora Films Barcelona, en la que será una figura descollante el propio Gelabert[18]. En muchas ocasiones, estos primeros cineastas realizan trabajos para los grandes gigantes extranjeros, sobre todo las compañías francesas Gaumont o Pathé. De ellas imitan modelos y temas narrativos, pero también establecen algunas vinculaciones profesionales de tipo técnico o comercial (como agentes o delegados de distribución) que les permiten financiarse y emprender pequeños proyectos propios.

Un caso representativo es, sin duda, el del cineasta español más importante de la estética de atracciones: el turolense Segundo de Chomón, que se asienta en Barcelona tras su regreso de la Guerra de Cuba y una breve estancia en París. Su esposa, una actriz francesa, había puesto en marcha una empresa dedicada a un creciente negocio surgido a rebufo del rápido éxito del cine: el coloreado a mano de películas. Chomón instaló un taller de coloreado fotograma a fotograma en Barcelona y llegó a un acuerdo con Pathé para procesar sus películas. Al parecer, una visita del responsable de la casa parisina Ferdinand Zecca y el consecuente visionado de algunas películas filmadas por Chomón, propició su contratación inmediata. El cineasta se trasladó así a París en otoño de 1906 con el fin de hacer filmes que compitieran con los prodigios técnicos de Méliès. A pesar de esta dependencia con la casa Pathé, Chomón no dejó de emprender proyectos propios o de otras casas productoras durante sus años en Barcelona. A su regreso a la capital catalana en 1910, tras cuatro fecundos años en París, creó una compañía para la producción de filmes con el empresario de variedades Joan Fuster Garí. El objetivo de esta empresa no era ya centrarse sólo en los trucos ópticos de la estética de atracciones, de los que Chomón era un maestro reconocido pero que ya comenzaban a saturar al público, sino también realizar películas más acordes a las nuevas sensibilidades y tendencias estilísticas, siguiendo

las fórmulas genéricas que se iban configurando durante esos años: melodramas, filmes románticos e históricos, zarzuelas, etc. La Sociedad Chomón y Fuster produjo unas cuarenta películas en el plazo de un año, pero el negocio no prosperó y Chomón acabó contratado por otra potente industria europea, la italiana, a partir de 1912.

Las películas más famosas de Segundo de Chomón fueron producidas fuera de España[19], pero en cualquier caso, responden a esa concepción fluida de imitaciones, influencias y conexiones a escala internacional del negocio cinematográfico. Por ejemplo, su celebrada película *El hotel eléctrico*, de 1907, fue realizada en París siguiendo el modelo de un filme americano que arrebató al público aquel año: *The Haunted Hotel*, realizada por Jack Stuart Blackton para Vitagraph. El virtuosismo de los efectos técnicos del filme de Blackton fascinó tanto a Chomón que incluso le llevó a inventar una cámara para imitar sus hallazgos en la animación y el trucaje, mostrando cómo los objetos y el mobiliario del hotel se movían por sí solos para asear, afeitar, peinar, limpiar las botas e incluso escribir la correspondencia de los huéspedes[20]. Dentro de esta predisposición a la imitación (por no decir descarnadamente al plagio o, en lenguaje de hoy en día, al pirateo), consustancial al negocio cinematográfico, debemos detenernos en una de sus películas realizadas en España que resulta reveladora del modo en que el cine autóctono participaba de estas tendencias. Se trata de la conocida como *El heredero de casa Pruna* (L'hereu de ca'n Pruna, 1905) o también *Los nuevos guapos de la vaquería del parque*. El filme partía, al parecer, no de uno, sino de dos modelos previos. Por un lado, según nos cuenta en sus (cuestionables) memorias Fructuós Gelabert, un filme publicitario realizado por él mismo y titulado *Los guapos de la vaquería del parque*, que pretendía atraer clientela para una lechería utilizando el gancho de una inexistente soltera millonaria en busca de marido que citaba a sus pretendientes en ese lugar[21]. Por otro, un filme americano de enorme éxito, *Personal*, realizado por Biograph ese mismo año. La película se basaba en un asunto aparentemente inspirado en un hecho real y consistía en la historia de un solterón que ponía en la sección de contactos de un periódico un anuncio en busca de esposa, citando en un parque a las candidatas. A la llamada acudían cientos de mujeres que iniciaban una empecinada persecución del aterrorizado galán. Finalmente, era atrapado y acababa comprometido con una de ellas, no precisamente la más bella. El filme de Biograph fue inmediatamente plagiado por otras compañías norteamericanas y conocemos versiones casi inmediatas de Edwin S. Porter y de la productora de Sigmund Lubin[22]. La película de Porter, realizada en agosto de 1904[23], parece que se estrenó en Barcelona en octubre de ese mismo año[24].

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar es cómo se adaptó inmediatamente un proceso esencial en el desarrollo del estilo cinematográfico de esos años, mostrando algunas características de la madurez de la estética de atracciones. Se trata de un género que se puso de moda en ese momento y que es conocido como *chase films* o filmes de persecución. La base de estas películas seguía consistiendo en

mostrar un asunto cómico en relación con la pantomima y las acrobacias, pero en un formato más largo, conseguido a través del engarce de escenas sucesivas unidas por un mismo hilo conductor: la frenética carrera de los participantes. De este modo, tras la presentación narrativa del motivo y algún gesto caracterizador del personaje principal (la redacción del anuncio, el acicalamiento del novio, cómo se colocaba una aparatosa flor en el ojal para ser reconocido) la estructura de la persecución era siempre semejante: los personajes entraban en campo, tropezaban, o se topaban con alguna dificultad en el terreno (una valla, una pared, un banco, un terraplén, un arroyo…), o se encontraban con algún medio de transporte (tranvía, automóvil…). Después de la pirueta de rigor o del inevitable topetazo, salían de campo, siempre sin detener el flujo del movimiento. Los planos se sucedían de acuerdo con esta estructura fija y no mostraban un carácter de progresión dramática o de tensión hacia una resolución: simplemente ponían a los figurantes ante una nueva dificultad para que ejecutaran su acrobacia. La conclusión, una vez atrapado el galán, nos conducía a un plano emblemático y cercano de la nueva pareja. Sus rostros grotescos (en *Meet Me at the Fountain* [1904], por ejemplo, la «novia» era en realidad un actor travestido) vistos de cerca pretendían despertar de modo contundente la última carcajada del espectador como cierre del trayecto.

Si comparamos la película de Lubin a la que acabo de referirme con el fragmento que ha sobrevivido de *El heredero de casa Pruna*, observaremos algunas diferencias reveladoras. Para comenzar, frente al marco urbano de los filmes norteamericanos en el que el recurso a la sección de contactos de la prensa revela la alienación de la vida moderna y el anonimato en la gran ciudad (además del uso del periódico, un medio de comunicación de masas), Chomón trasladaba la acción a un ambiente aparentemente rural o, al menos, suburbano. El protagonista es una figura que reencontraremos posteriormente en el cine cómico español, un «paleto» en la forma de payés catalán, grotescamente caracterizado con su barretina y una serie de aderezos de vestimenta que ayudarán a la comicidad posterior (foto 1.5)[25]. El galán acude a un escribiente para que ponga un aviso en una pared de la plaza del pueblo de su deseo de encontrar novia y se acicala para ser reconocido en un primer plano que resalta sus rasgos cómicos (fotos 1.6 y 1.7). Un nutrido grupo de mujeres pasa casualmente ante el anuncio y muestra decididamente su interés, por lo que podemos suponer que surgirá un conflicto con las candidatas. Esta circunstancia narrativa limita el efecto de sorpresa planteado en las versiones americanas, consistente en que aparecieran todas ellas de repente ante el novio en el lugar en el que se había fijado la cita. En la persecución, el ambiente urbano es inexistente (frente a los parques y los suburbios americanos) y el medio de transporte al que se recurre en uno de los episodios es una modesta bicicleta, frente al tranvía, por ejemplo de *Meet Me at the Fountain* (foto 1.8). En cualquier caso, el recurso a la naturaleza, los muros, el trazado de los caminos o las filas de árboles que bordean la carrera de los protagonistas demuestran un estudiado interés por la composición en perspectiva y

por el aprovechamiento de la profundidad de campo. Por otro lado, se observan algunos desajustes, quizá ligados a cierta falta de previsión, que contrastan con estas cuidadosas composiciones (foto 1.9). Por ejemplo, varias de las dificultades del terreno que deben ser superadas resultan obviamente excesivas para la capacidad física de las perseguidoras. El penúltimo plano conservado muestra diversos movimientos en zigzag de los figurantes entre unos árboles que hacen que los personajes se dirijan en diferentes direcciones y el perseguido reaparezca fugazmente en el encuadre… La última imagen superviviente nos ofrece un motivo presente también en los precedentes americanos: el galán cayendo a una alberca perseguido por las mujeres. Podemos suponer, por el seguimiento tan meticuloso que se plantea de los modelos imitados, que el filme debería concluir con una emblemática imagen final en la que los personajes, tomados en un plano medio, consumarían a través de muecas y arrumacos el cierre narrativo.



1.5

1.6

1.7

1.8

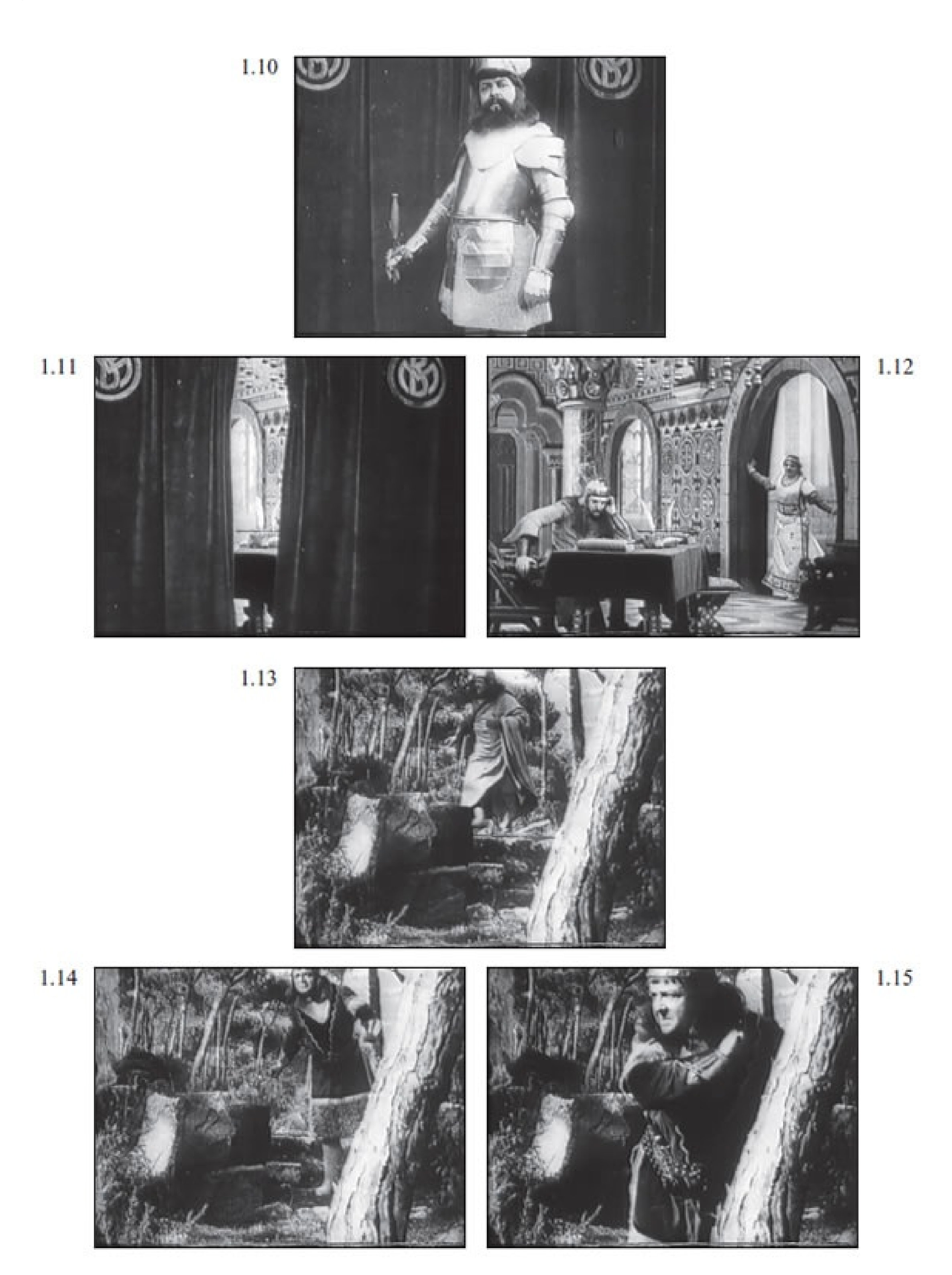
1.9

Lo que me parece imprescindible destacar de estos ejemplos es que, desde sus orígenes, el cine español participa activamente en este tráfico de ideas, soluciones narrativas y visuales, recursos técnicos, motivos e incluso plagios. A la vez que, como en el resto de las cinematografías de los países europeos, recibe y en ocasiones reelabora con fórmulas autóctonas y concordantes en el tiempo las características de

las grandes corrientes internacionales que definen las transformaciones en el estilo fílmico. Es cierto, como se ha señalado habitualmente por la historiografía, que estos procesos no acabarán por dar paso a una industria del cine consolidada. La precariedad del desarrollo social y económico del país a principios del siglo XX es determinante en este sentido. Pero no es menos relevante observar que, desde una concepción más restringida, el cine español participa activamente de estos procesos y construye productos homologables a los foráneos. Y, sobre todo, está destinado a un público sensible y deseoso de consumir estas creaciones de la modernidad. En otras palabras, si no completamente, una parte significativa del país estaba preparada para entrar en el siglo XX junto con el cinematógrafo.

La concordancia del cine español con los procesos de transformación del estilo fílmico internacional se puede observar en infinidad de ejemplos. La película (también incompleta) *Don Pedro el Cruel* (1911), rodada por Hispano Films, la compañía de Albert Marro y Ricardo de Baños, nos sitúa en su arranque ante un drama histórico de innegable concepción teatral. De hecho los actores saludan al principio, uno a uno, frente a un telón con la convencional inclinación de agradecimiento ante unos imaginarios aplausos (foto 1.10). Este telón, con el anagrama de la compañía, se abre para dar paso a un decorado que describe la sala donde el rey despacha sus asuntos (foto 1.11). A la derecha, una puerta, por la que aparece el monarca desde la profundidad de campo, nos revela el espacio de sus habitaciones privadas, ya que posteriormente veremos también aparecer por ella a la reina (foto 1.12). A la izquierda del encuadre, otra puerta permite la entrada de servidores y criados. En su planteamiento escénico, la película participa de los rasgos esenciales del *film d’art*, típico de esos años en Francia, por la importancia concedida al vestuario y a los decorados, así como por la interpretación solemne y convencionalmente afectada de los actores, que revela su interés por llegar a un público culto o de procedencia social más elevada. Además de la conexión con el *film d’art*, la película también está vinculada a modelos teatrales un tanto arcaicos (el drama romántico) pero todavía exitosos entre el público español en esos años. La funcionalidad y la sofisticación escénica de las soluciones fílmicas planteadas se muestran en infinidad de detalles: la sala de la Guardia Real presenta una cuidadosa iluminación cenital justificada por la gran ventana del decorado que aparece en la parte superior del encuadre. Aún hay aspectos más relevantes. El complejo tratamiento de los exteriores que ocupa la mayor parte del fragmento recuperado es lo que nos permite relacionar el filme con las prácticas internacionales de puesta en escena hacia 1910. Un aspecto esencial consiste en aproximar al espectador a las complejas emociones que intentan manifestar los personajes. Éste fue también un elemento desarrollado por la tendencia del *film d’art*, que hacía depender la intensidad dramática de la gestualidad del actor. La técnica se revela por el modo en que los personajes se acercan a la cámara para que ésta recoja los matices expresivos. También es importante el posicionamiento de la propia cámara a la altura del pecho

para dar un cierto enaltecimiento a sus figuras[26]. El modo más habitual de conseguir estos efectos consiste en los recorridos del personaje por el encuadre y su distancia de la cámara, sobre todo aproximándose o alejándose de ella. De este modo, en una escena en la que el espía enviado por el rey se aproxima al campamento de los conspiradores, podemos observar la representación por parte del actor de distintas emociones y en distintas escalas que van del plano entero al primer plano (fotos 1.13 a 1.15).


1.10 1.11 1.12 1.13 1.14 1.15

No sólo esto, el tratamiento del espacio en exteriores, trabajado en el encuadre a

través de entradas y salidas del personaje por lugares inesperados (por la parte superior, descolgándose por una cuesta cuando llega a la tienda de los hermanos del rey, por ejemplo) crea un dinamismo y un efecto sorprendente que rompe con las formas escénicas habituales. El modo en el que se aborda la composición de los figurantes en la imagen también es minucioso. El trabajo de la profundidad de campo y la perspectiva en el interior del encuadre, así como el contraste entre elementos móviles y estáticos, guía eficazmente la mirada del espectador e intensifica el suspense y dramatismo del plano. Evitando a los centinelas del campamento enemigo, el espía atraviesa un encuadre perfectamente compuesto para conseguir ese efecto emocionante en el espectador y dirige su mirada hacia lo esencial (foto 1.16). Del mismo modo, el momento de mayor relevancia dramática, en el que el espía escucha los planes de los conspiradores abriendo con su daga un agujero en la tienda de campaña, permite una concepción dinámica de la articulación de dos espacios diferentes para una mejor eficacia narrativa, apoyada de nuevo sobre el gesto del actor en un plano próximo, en la línea de las experimentaciones que se realizaban en la puesta en escena en aquellos años (fotos 1.17 y 1.18).

1.16



1.17





1.18

En cierto modo, *Don Pedro el Cruel* muestra algunos avances notables con respecto a otra película de la Hispano Films realizada anteriormente por Albert Marro y Ricardo de Baños: *Don Juan Tenorio* (1910)[27]. Aunque algunas de las convenciones del *film d'art* que hemos mencionado están indudablemente presentes (proximidad de la cámara de los actores en algunos momentos culminantes, visión a la altura del pecho, concepción escenográfica…) se observa una composición de las escenas muy dependiente del ritmo del texto hablado. La obra teatral de José Zorrilla era un referente ampliamente conocido e incluso popularizado en algunos de sus

fragmentos más célebres. La versión fílmica se ajusta bastante al modelo y, en cierto modo, presupone en el espectador el conocimiento de los versos de Zorrilla para su disfrute. En cualquier caso, la dependencia del referente teatral coarta el desarrollo de la trama de acuerdo a las acciones y las emociones construidas por el personaje, como comienza a verse de una manera más patente en la película anterior.

La extensión de las innovaciones estilísticas del cinematógrafo en España se puede encontrar también en una de las más importantes productoras de los primeros tiempos: la compañía valenciana Films H. B. Cuesta. La ciudad de Valencia experimentaba por aquellos años un rápido proceso de modernización y de transformación del mundo rural que la circundaba por nuevas formas de vida expresadas de manera emblemática en las novelas de Vicente Blasco Ibáñez. El cine había calado muy pronto en la capital levantina. Prueba de ello es que, en una novela publicada en 1900, el propio Blasco utiliza en cuatro ocasiones la forma adjetivada *cinematográfico* para calificar impresiones o paisajes, como en el pasaje «… destacábanse como visión cinematográfica las filas de naranjos»[28]. En el caso que nos ocupa, vuelve a ser decisiva la iniciativa de un individuo emprendedor llamado Antonio Cuesta, comerciante de droguería que también incorpora a su negocio productos fotográficos y del aún más extendido (aunque de elevado precio) fonógrafo. Formando sociedad con un fotógrafo llamado Ángel García Cardona, que había comenzado en el negocio con un salón de proyecciones en 1899, funda en 1905 una compañía que se prolongará hasta 1915[29]. El inicio de su éxito se debe, principalmente, al rodaje de corridas de toros que tienen una notable demanda entre los aficionados locales. Esto le permitirá convertirse en poco tiempo, según Julio Pérez Perucha, en el primer exportador cinematográfico del país durante ese período[30]. Poco a poco emprenderán la producción de trabajos más variados, que incluyen filmes de ficción. La más destacada de estas producciones es *El ciego de la aldea* (1906), que reclamó la atención del público valenciano y probablemente llegó a ser exportada a Francia[31]. La historia narra una anécdota de tono criminal. Un ciego y la niña que le acompaña reciben limosna de un matrimonio de aspecto elegante, acto en el que el hombre revela imprudentemente su abultada cartera mientras son observados por un grupo de facinerosos. En un descampado, secuestran a la mujer y obligan al hombre, bajo la amenaza de sus pistolas, a firmar un pagaré. Todas estas escenas, excepto el plano emblemático que nos presenta al ciego y a la niña al principio del filme, se desarrollan en exteriores. Podemos comprobar el modo elaborado en que se trabaja de nuevo la puesta en escena en el exterior. Después de recibir la limosna, en primer término para el espectador, el ciego y la niña y la pareja dadivosa se alejan cada uno por un lado del encuadre; mientras tanto, los criminales ocupan el centro y hacen patente al espectador con sus gestos el plan que están tramando. Todo el plano está pensado con la mayor eficacia desde el punto de vista narrativo y organiza con esa finalidad su dinámica interna. El siguiente encuentro del ciego con los criminales está trabajado de una manera de nuevo bastante elaborada.

Se divide en dos escenas: en un primer plano compuesto con una marcada simetría, acentuada por el pilar en el que reposa el ciego, la pareja de mendicantes come entre muestras de felicidad por la limosna recibida (foto 1.19). Este primer espacio se identifica con la armonía con la que el ciego y la niña comparten cariñosamente su comida. Una vez acabada, se incorporan y comienzan a caminar hacia la derecha del encuadre, mientras la cámara los sigue en una panorámica de acompañamiento. Apenas recorridos unos metros, se vuelven a detener situándose ante un marco de aspecto totalmente diferente. Allí aparecerán sorpresivamente los malhechores por el lado izquierdo del encuadre. No obstante, esta inesperada incorporación de los figurantes se organiza inmediatamente con una estudiada distribución de los actores en dos grupos dispuestos a cada lado de un espacio central reservado para el ciego (foto 1.20). Estos detalles de la puesta en escena revelan un control de la función dramática del espacio, y específicamente de los exteriores, que establece un tratamiento dinámico y complejo del mismo, así como la consecución de una mayor eficacia narrativa, jerarquizando acciones y personajes.

1.19



1.20





1.21

Por último, la cabaña en la que los secuestradores encierran a la mujer desvela un interior parco, básicamente una tela pintada no demasiado sofisticada y unos escasos objetos de atrezo. Sin embargo, pone en funcionamiento también un recurso narrativo convencional de la época para construir la relación de dos espacios diferentes: la niña mira por el ojo de la cerradura en dos ocasiones (foto 1.21). A través de este gesto apoyado y repetido, guía al espectador en la transición de esos dos espacios diferentes y al mismo tiempo hace avanzar la trama. En este sentido, el recurso a las puertas para marcar las transiciones entre espacios heterogéneos y la mirada a través de la cerradura son recursos convencionales en ese momento, aunque en este caso no se

corresponden a una inclusión del punto de vista de la niña en la escena[32]. Finalmente, la liberación de la mujer constituye el clímax del filme y de nuevo se construye a través de un efecto dinámico (la irrupción del marido con tres agentes de la Guardia Civil) que, tras un momento inicial de tumulto, acaba en una perfecta composición de tipo *tableau*, en la que los diferentes personajes ocupan una composición piramidal que dirige la mirada del espectador hacia los suplicantes malhechores (foto 1.22).


1.22

A través de estos ejemplos, podemos ver cómo, desde los inicios, los primeros emprendedores del cine en España mantenían una sintonía con las transformaciones y el desarrollo de los recursos estilísticos que se estaban produciendo a escala internacional. De este modo, se pueden encontrar ejemplos elocuentes de la amplia gama de géneros que configuran la estética de atracciones dominantes hasta 1905 o de los procesos de integración narrativa a partir de 1906, justo cuando comienzan a asentarse lugares estables de exhibición como Diorama y otras salas en el resto de España y la respuesta del público ante un espectáculo en transformación se consolida[33]. Junto con ellos, podríamos mencionar otros modos de concepción de la imagen cinematográfica, como los procesos de síntesis y absorción de la mirada que plantean algunos modelos complementarios a la atracción: las experiencias tridimensionales (Fructuós Gelabert, como otros cineastas británicos o los propios Lumière, llevan a cabo experiencias en esta línea) herederas del estereoscopio; las imágenes consistentes en emplazar la cámara en un ferrocarril, automóvil, tranvías, etc. (como el filme conocido como *Barcelona en tranvía*, de Ricardo de Baños, 1909) que planteaban un tipo de disfrute de la imagen basado en la concentración o la absorción[34]; o, finalmente, como vemos también a través de *El ciego de aldea* o incluso *El heredero de casa Pruna*, la exploración de los límites del modelo de atracciones a través de la progresiva aparición de procesos de integración narrativa.

1.3. Expansión y resistencias

Otros ejemplos de emprendedores del cinematógrafo pueden encontrarse, además

de Barcelona o Valencia, en el resto de las ciudades importantes de la Península. Obviamente, en Madrid, pero también, casi siempre a través de la iniciativa de personajes singulares, en Coruña (José Sellier Loup), Zaragoza (Eduardo Jimeno) o Sevilla, las presentaciones del cinematógrafo van despertando el interés de personajes que ven en el nuevo aparato una oportunidad de hacer negocio. Las clases populares y medias urbanas incorporaron rápidamente el cine como una fuente de entretenimiento, pero también como un fenómeno que irrumpe en sus vidas cotidianas, en sus conversaciones privadas o en sus reuniones familiares. Las películas de éxito y las incipientes estrellas que las protagonizaban, potenciadas por la aparición de revistas de cine, postales, ilustraciones en prensa o pósteres propagandísticos, empezaron a hacerse habituales en las calles o quioscos a partir de los años diez. Es cierto que el cine compite con otras fórmulas de distracción y con algunos espectáculos en auge durante esos años. En este aspecto, el caso de Madrid parece particularmente relevante. La ciudad estaba también en proceso de transformación, manifestada en el funcionamiento de la Gran Vía desde 1909 y el desarrollo de su propio *ensanche*: los barrios de la Castellana, Serrano y Salamanca a lo largo de esa primera década del siglo. En ellos se concentraban las expresiones más palpables de la modernidad: los grandes edificios públicos, los hoteles y los espacios de esparcimiento, entre ellos los cines monumentales a partir de los años veinte. Se ha argumentado que ciertas formas de distracción estaban tan implantadas (entre ellas las distintas formas de teatro popular, el teatro serio, la zarzuela, los toros, las verbenas, incluso el uso masivo de los lugares de esparcimiento urbano como parques y jardines…) que el cine tardó algo más en ser incorporado por la mayoría de su población al panorama de opciones de ocio[35]. En cualquier caso, el tejido social de Madrid, como el de Barcelona, también tenía un importante componente de trabajadores y clases medias vinculadas al comercio y a los servicios que eran susceptibles de ser ganadas para el nuevo espectáculo. En ambas ciudades, este urbanismo moderno y colosal iba expulsando del centro y hacia el extrarradio a las clases menos pudientes. Pero, a diferencia de la capital catalana, en vez de un potente entramado industrial, Madrid tenía como recurso principal la maquinaria administrativa de un Estado que apenas dos generaciones antes de la llegada del cine controlaba vastos territorios ultramarinos.

No sólo se trataba de la capital política, también era un centro cultural de enorme atractivo para cualquier visitante y, sobre todo, aglutinaba a las élites intelectuales del país, así como el negocio editorial y los diarios y revistas más influyentes. Quien pretendiera ser alguien en el panorama mediático de España debía darse a conocer en estas tribunas. Por cierto, el desarrollo del negocio editorial y de los medios de comunicación durante estos años acabó teniendo algunas repercusiones colaterales con el cine. Un ejemplo bastante significativo es el del padre de uno de los más importantes cineastas españoles. José del Perojo fundó en 1894 *El Nuevo Mundo*, una revista que llegó a tener repercusión internacional, con agencia en París y tiradas

hacia 1908 (año de la muerte de su fundador) de 120 000 ejemplares[36], rivalizando con la otra gran revista nacional: *Blanco y Negro*. Otro caso bastante interesante es el de Nicolás María Urgoiti, que había consolidado desde 1917 un emporio vinculado a la editorial Calpe y al diario *El Sol*, que atrajo a los más importantes intelectuales del momento, entre ellos Ortega y Gasset. El desarrollo de este grupo (amparado también por la estrecha relación del grupo con Papelera Española, de la que Urgoiti era directivo) se vinculará posteriormente al desarrollo de los medios de comunicación y del cine en España a través de Ricardo Urgoiti, hijo del anterior y fundador de Filmófono y de Unión Radio, del que nos ocuparemos en el próximo capítulo. Es también interesante remarcar que Ortega y Gasset había dado cabida, en 1915, a la primera sección de crítica cinematográfica en el país en las páginas de la revista *España*, fundada y dirigida por él[37].

Aunque las principales corrientes de pensamiento que recorren la prensa madrileña, como en Cataluña o el País Vasco, tenían también que ver con cuestiones sobre la identidad y el futuro de España, estaban fundamentalmente atravesadas por la crisis de la Restauración. Trataban del atraso en la modernización del país frente a los vecinos europeos y del modo en que se podría reducir una brecha que se iba haciendo cada vez más grande, lo que hizo que algunos de los principales representantes del momento, sobre todo los escritores e intelectuales identificados como generación del 98, adoptaran propuestas de cambio o de regeneración social y política. El *shock* ante la modernización se reveló de manera descarnada durante la guerra hispano-norteamericana de 1898, que supuso una derrota aplastante ante Estados Unidos y las fuerzas independentistas de los territorios. La flota norteamericana demostró el poder incontestable y devastador de la técnica moderna. A pesar de que el clímax del conflicto se produjera apenas dos años después de la llegada del cinematógrafo a España, no se realizaron producciones relevantes sobre las guerra de Cuba y Filipinas, aunque sí se proyectaron películas mostrando la llegada de repatriados o cargas de caballería a lo largo del verano y principios de otoño de 1898 en el Circo Parish y en el Teatro Colón de Madrid[38]. Nada comparable, en cualquier caso, a la importancia que el cinematógrafo tuvo ya en Estados Unidos para mostrar esta guerra (Edison y Biograph enviaron equipos y operadores a Cuba, algunas batallas fueron reconstruidas para el cine en rudimentarias maquetas…)[39] e inflamar el espíritu patriótico. Incluso Georges Méliès o Pathé (con sendas reconstrucciones de la explosión del acorazado *Maine*) hicieron sus películas para satisfacer la demanda de un público dispuesto a tomar el cine, casi desde su nacimiento, como ilustración privilegiada de los acontecimientos históricos. En España, aparte de la prensa y alguna velada referencia al conflicto en zarzuelas o formas de espectáculo popular, la única producción propagandística relevante del conflicto se dio en el ámbito del teatro[40].

La pérdida de las últimas colonias transoceánicas de Cuba y Filipinas y los problemas del régimen político de la Restauración reflejados en constantes crisis

gubernamentales y económicas, insurrecciones (como la Semana Trágica de Barcelona de 1909), la habitual corrupción política y la guerra colonial en el norte de África, determinaron el contexto del debate sobre la identidad española moderna en estos pensadores del 98. Sus planteamientos básicos recorrerían los escritos de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX retomados, a menudo desde frentes opuestos, tanto por la tradición liberal (Ortega y Gasset o Manuel Azaña, por ejemplo) como por una cierta «oficialización» a cargo de los intelectuales falangistas durante el franquismo[41]. La reflexión identitaria se basó muchas veces en posiciones esencialistas, incluso metafísicas, sobre el «ser» de España, que dio lugar a un abstruso marco de referencias metafóricas. Éstas abarcaban, desde la sobriedad de los campos de Castilla para los más volcados al misticismo o a la lírica (Unamuno y Machado como paradigmas), hasta extravagantes ideas sobre la raza o la hispanidad en los más reaccionarios (como Maeztu). En otros casos, la necesidad de despertar a la modernidad y arrancar al país de su parálisis se plasmaba en posiciones menos introspectivas. Por un lado, en el caso de Valle-Inclán, derivaron hacia la caricatura feroz del esperpento. Pero, por otro, este contexto de pensamiento también permitió reactivar la tradición ilustrada y liberal con su vocación pedagógica, que cuajó en 1876 en la Institución Libre de Enseñanza (Francisco Giner de los Ríos, uno de sus fundadores, falleció en 1915) y que se reactivó con la consolidación de estudios académicos y científicos en el campo de la historia, la filosofía o el ensayo con autores como Claudio Sánchez-Albornoz, Américo Castro, Gregorio Marañón o Ramón Menéndez Pidal. Es curioso que la posición esencialista de los representantes del 98 sobre la identidad de España fuera elaborada por escritores e intelectuales nacidos en la periferia del país: el País Vasco (Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu), Andalucía (Antonio Machado), Valencia (el alicantino Azorín) o Galicia (Valle-Inclán).

Los grandes nombres del 98 eran jóvenes cuando el cinematógrafo llegó a España. El mayor de ellos, Unamuno, apenas rebasaba los treinta años. El resto se movía en la veintena. Sin embargo, su posición ante el cine fue mayoritariamente displicente, cuando no claramente hostil. Sólo los hermanos Baroja tienen en su haber alguna colaboración directa, más o menos relevante, en el campo cinematográfico. Pío Baroja fue adaptado en varias ocasiones, destacando una versión (hoy perdida) de *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1930) en la que llegó a participar como actor. Por su lado, Ricardo trabajó también como actor secundario y decorador, sobre todo en estudios parisinos, glosando su experiencia en el libro *Arte, cine y ametralladora*, de 1936. En él no puede ser más despectivo contra la industria del cine[42]. En cuanto a Antonio Machado, su Juan de Mairena se refiere al cine, y en este caso no irónicamente, como «invento mecánico de Satanás»:

> La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí veremos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y

que el movimiento no es, estéticamente, nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa[43].

El interés fundamental de los autores del 98 se centra en la novela y el teatro como formatos artísticos en los que pueden plasmar sus ideas transformadoras de la realidad española. Sin embargo, en ocasiones el cine es tratado como ejemplo de algunas de las vías que debería seguir el anquilosado arte teatral. La mayoría de ellos cargan de manera colectiva contra lo que consideran unas formas teatrales caducas, impostadas, y poco sensibles a las transformaciones que también se están produciendo en Europa en este ámbito. A pesar de todo, el teatro en España, y sobre todo en Madrid, tiene hacia 1900 una potencia extraordinaria. En palabras de Serge Salaün: «Ningún otro país [de Europa] dispone de tantos autores, compositores, actores, salas, tropas, estrenos»[44]. Autores como Echegaray y sus congéneres «fanatizan al público» según el crítico Josep Yxart[45]. Las élites intelectuales, conscientes de esta enorme influencia, son las que buscan modelos alternativos para una renovación en el estratégico campo teatral. En este sentido es como Valle-Inclán muestra interés durante unos años por un tipo de teatro basado en el dinamismo y la variedad de imágenes, quizá levemente inspirado por el cine[46]. Unamuno, por su parte, encuentra en el sainete o en el género chico la fuerza y el realismo, así como la conexión con lo popular, que representa lo mejor de la tradición escénica española y que ha perdido el llamado teatro serio[47]. Por otro lado, Manuel Machado, en sus críticas teatrales para *El Liberal*, incluye en 1917 dos textos sobre el cine en el que afirma que su dinamismo se impone sobre la decadente escena teatral madrileña[48]. De todos los autores del 98, Azorín será el que mantendrá una relación más intensa y duradera con el cine, teorizando sobre la aplicación de técnicas cinematográficas en la novela y sobre todo dedicándose a la crítica hasta su vejez, aunque en realidad sus reseñas parecen más bien, en la mayoría de los casos, meros pretextos para fascinantes, caprichosos y elegantes ensayos que derivan constantemente hacia su erudición literaria clásica[49].

En Cataluña, aunque por otros motivos, se produce una reacción semejante de oposición ante el cine. Un sector importante de intelectuales, muchos de ellos vinculados al movimiento del *noucentisme*, manifestaron también una actitud desconfiada hacia el cinematógrafo. Joan M. Minguet ha estudiado cómo esta posición se plasmó de manera pública a través de campañas de prensa en la que intervinieron muchas personalidades de la cultura catalana del momento[50]. Defensores de los valores del arte clásico, de las formas tradicionales y en cierto modo académicas como reacción a decadentismos y las incipientes vanguardias, los novecentistas, encabezados por la influyente figura de Eugenio d’Ors, se opusieron al cine como un artefacto (en cruda expresión de este autor, parte de los «negocios de

extensión prostibularia») que no sólo no pertenecía al campo de lo que ellos consideraban cultura, sino que incluso podría resultar dañino para la población, por lo que defendían una regulación estricta a cargo de las autoridades[51].

La actitud de la mayoría de los autores del 98 y de los *noucentistes* encierra, en realidad, el pensamiento de unas élites intelectuales que desconfían de las producciones culturales de la modernidad. Las razones para esta actitud son complejas y deben ser contextualizadas en los procesos de transformación, a veces traumáticos, que están ocurriendo en todo el mundo avanzado. Podemos proponer algunas razones para entender el desconcierto: la voracidad con la que el cinematógrafo entrecruzaba y fundía la técnica moderna con tradiciones artísticas o literarias, su declarada vocación comercial, su interés por llegar a las masas, su inagotable fuerza acaparadora y recicladora de imaginarios populares o de modelos de la alta cultura para crear una síntesis niveladora, su tratamiento de asuntos narrativos embutidos en formatos propios (como los géneros fílmicos), e incluso la capacidad de incorporar, renovar y dar nueva salida a formas de distracción popular en decadencia. Pero no hay que simplificar la actitud de la *intelligentsia* del cambio de siglo ante el cine. No debe desprenderse como consecuencia que su posición fuera simplemente reaccionaria o nostálgica. Se trata de algo más complejo. Por una parte, como hemos ido viendo, muchos de estos autores pensaban en la imperiosa necesidad de elevar el nivel cultural y la educación del país. Encerraban en la médula de su proyecto instructivo un objetivo regeneracionista que situaba las manifestaciones culturales como una herramienta esencial de cambio. Por otra, se encontraban inmersos en la aspiración, más o menos declarada, de construcción de identidades nacionales modernas (ya fuera española, catalana, vasca, etc.) y todavía no sabían cómo podía encajar el cine dentro de su programa cultural. Para todos ellos, era esencial conseguir que las redescubiertas (o «reinventadas», como dice Eric Hobsbawm) tradiciones nacionales encontraran un vehículo en los nuevos medios artísticos o de comunicación modernos, tal como se estaban utilizando sistemáticamente en la literatura o el teatro.

En cualquier caso, estos discursos de aspiración nacionalista se topaban también con un panorama social que revelaba marcados contrastes. A pesar de las rápidas transformaciones que se estaban produciendo en ese momento, las diversas regiones españolas presentaban una diferencia muy marcada entre grandes bolsas de analfabetismo y atraso en el medio rural y la incipiente modernización de las ciudades. La emigración masiva del campo a la ciudad de esos años fue creando un público que se adaptó de manera rápida al cine. La posición regeneracionista de algunos de estos autores se proyectaba hacia la idea de que el cine podía cumplir una función positiva como herramienta para ayudar en el proyecto didáctico y modernizador. «El cinematógrafo sólo para información y educación», afirmaba el líder de la campaña anticinematográfica en Cataluña, Ramón Rucabado[52]. Esta idea permanecería latente más tarde, en los años veinte, y encontraría su refrendo

institucional en tiempos de la República, con el proyecto de las Misiones Pedagógicas, por ejemplo, como veremos en el capítulo tercero. En cualquier caso, la posición de los intelectuales de finales del siglo XIX y de la primera década del XX les hace incapaces de ver una tendencia imparable: la definición de la nueva cultura de masas basada en la producción en serie, la inmediata comercialización, la democratización del acceso y su dependencia de los avances de la técnica. Una cultura que ya no necesita de la tutela de intelectuales amparados por la buena voluntad de instruir y adoctrinar, sino construida desde las demandas de los dos grandes elementos de gestión del tiempo y de la vida individual que vienen aparejados con la modernidad: el disfrute del ocio y el consumo.

1.4. Un cambio de sensibilidad

Es significativo que los grandes autores españoles de principios de siglo más receptivos al cinematógrafo no se caracterizaban precisamente por la modernidad de sus obras. Sin embargo, sí que vieron en el nuevo aparato un influyente medio para llegar a un público amplio capaz de consumirlas. Una razón esencial para su interés era, obviamente, comercial. De hecho, en sus obras narrativas o teatrales, algunos de estos autores habían conseguido conectar con un amplio y heterogéneo sector del público. Uno de los casos más representativos es el de Jacinto Benavente. En 1909 publicó un opúsculo titulado *El teatro del pueblo* en el que defendía, en la línea de Unamuno, las formas teatrales populares o el género chico como los espectáculos que mejor se ajustaban a la vida moderna[53]. En esta misma obra, defendía el futuro del cinematógrafo como «teatro del porvenir», un fenómeno que se impone: «Sin que sus dramas cedan en emoción a los dramas hablados ni en gracia las comedias, con la ventaja de que en ellas sólo será posible el chiste de acción, siempre de mejor ley que el chiste de frase»[54]. De hecho, Benavente asumió una parte muy activa en diversas empresas cinematográficas. Se implicó en el proyecto de Cantabria Cines de una versión cinematográfica de *Los intereses creados* en 1918, aunque el resultado no fue de su agrado[55]. Poco después fundó otra compañía, Madrid Cines, e incluso aceptó presidir de manera honorífica, ya en 1932, la sociedad Cinematografía Española Americana (CEA)[56]. Otra de sus múltiples intervenciones fue la de crear, con Benito Perojo, la productora Films Benavente S. L. cuya finalidad era adaptar obras de premios Nobel de Literatura[57]. Parte de este interés de Benavente por el cine responde a una de las paradojas que definen el cinematógrafo de los primeros tiempos. A pesar de tratarse de un tipo de espectáculo surgido de la técnica y la modernidad, en el cine encontraron acomodo inmediato los modelos más conservadores o, cuanto menos, tradicionales, a la hora de entender las fórmulas narrativas y escenográficas. Todo esto ocurría en un momento, no lo olvidemos, de eclosión de vanguardias plásticas y literarias que las cuestionaban radicalmente.

El modo en que el cine se adecuaba perfectamente a las propuestas literarias más convencionales se manifiesta, además de en la obra de Benavente, en la de otro caso significativo, el del escritor naturalista valenciano Vicente Blasco Ibáñez. Él mismo emprendió en 1916 la creación de la productora Prometeo Films y, con la dirección técnica del francés Max André, adaptó para la pantalla ese mismo año su exitosa novela *Sangre y arena*. La película refleja una concepción arcaizante de la puesta en escena. Una concepción muy básica de sus planteamientos melodramáticos para el año de su producción, aunque esto no podía ser de entrada óbice para públicos que conectarían con el filme a través de su conocimiento previo, de manera más o menos directa, de los *best sellers* de Blasco Ibáñez. De hecho, el enganche del público con *Sangre y arena* se plantea a través de pervivencias de la estética de atracciones que ya hemos visto anteriormente: la importancia declarada del exotismo, incluyendo una escena de baile de gitanas (foto 1.23), un recorrido para turismo visual por zonas monumentales de Madrid (foto 1.24)[58], Granada y Sevilla, la emoción de la lidia, aunque en este filme tratada de manera bastante parca y poco excitante (foto 1.25), dejando casi siempre fuera de campo las faenas… En cualquier caso, el tema que parece interesar de verdad a Blasco Ibáñez, y al que dirige su sermón, más allá de lo que ocurre en el ruedo, es la crueldad del público, descrita de manera rotunda en el cartel que cierra el filme: «Tras la barrera, una bestia sangrienta: la muchedumbre enloquecida». A pesar de que los proyectos de Blasco Ibáñez como productor de cine no acabaran por consolidarse, sólo tres años más tarde recibió la llamada de Hollywood. Los directores más prestigiosos (Rex Ingram, Fred Niblo, Mauritz Stiller) y las estrellas más glamurosas de la industria norteamericana (Rudolph Valentino, Ricardo Cortez y sobre todo Greta Garbo, que inició su apoteósica carrera en Hollywood con dos obras del escritor), llevaron a cabo a lo largo del siguiente lustro adaptaciones de relumbrón firmadas por Blasco Ibáñez.

1.23



1.24



1.25



Un caso de menor impacto social, aunque igualmente interesante en el modo en que refleja la necesidad de encontrar vías de acceso al nuevo público que llenaba las salas de cine, es el del autor y director teatral catalán Adrià Gual. Con su Teatre Íntim de Barcelona intentaba dar paso a algunas de las tendencias más modernas de la escena europea. En sus memorias, quizá tampoco demasiado fiables, cuenta cómo, ante el avance imparable del cine, comenzó desde muy pronto a escribir piezas cortas para sus montajes que eran filmadas y después proyectadas en sesiones que contaban con el actor detrás de la pantalla vocalizando el texto[59]. Experiencias similares tuvieron lugar poco más tarde en Madrid de la mano de Gregorio Martínez Sierra y fueron glosadas por Manuel Machado en 1917, defendiendo el cine como alternativa a la decadente escena teatral, «exánime de hablar y de no hacer nada»[60].

Gual mostró un temprano interés por el cine como forma de expresión cultural destinada a «fines elevados»[61], defendiéndolo en escritos publicados hacia 1911 y en un contexto en el que, como ya vimos, una parte importante de la *intelligentsia* catalana se manifestaba en contra del fenómeno. El interés de Gual por llegar a ese nuevo público acabó cuajando de una manera más estable, como hicieron los escritores precedentes, con su vinculación a la fundación en 1913 de una productora cinematográfica: Barcinógrafo. Entre los objetivos de la empresa destacaba la adaptación de grandes obras de la literatura española (Calderón de la Barca, Cervantes) o internacional (Tolstoi, Schiller). En 1914 llevó a la pantalla, con el elenco del Teatre Íntim, su propia obra *Misteri de dolor*. En ella aplicaba algunos aspectos de su ideario estético, con composiciones exquisitas de tipo pictórico en los escenarios naturales (foto 1.26) y, sobre todo, optando por salir de los cánones de interpretación melodramática todavía dominantes en el cine español de aquellos años.

Su propuesta se reflejaba de manera patente en el tipo de gestualidad de los actores, menos codificada, con una orientación naturalista. De hecho, coincide cronológicamente con el período de transformación de la interpretación actoral «histriónica» a la «verosímil» que exploran entre otros D. W. Griffith en la Biograph y que está consolidándose alrededor de 1912[62]. Estos procesos de cambio de patrones interpretativos vienen acompañados de un trabajo de la psicología de los personajes apoyado sobre la complicación de las tramas narrativas, el acercamiento progresivo de la cámara a los rostros desde 1913[63] o la extensión de variados efectos de iluminación. En una escena de *Misteri de dolor*, por ejemplo, Marianeta llora en soledad dando rienda suelta a la prohibida pasión que comienza a sentir por su padrastro. En una solución lumínica «de siluetas», de moda durante aquellos años en el cine internacional, Gual opta por emplazar al personaje a contraluz, de modo que su rostro resulta invisible y sólo podemos observar los espasmos del llanto de su figura en sombra (foto 1.27). Igualmente, en otra escena, su madre, Mariana, no puede conciliar el sueño y el plano se fotografía, de nuevo siguiendo una moda del momento, «a la escandinava», con una iluminación de clave baja que parece condensarse en un solo foco de luz (foto 1.28)[64].


1.26
1.27
1.28

Los procesos de simbiosis entre el cine y las formas espectaculares o plásticas tradicionales asientan unos patrones que moldearán la construcción del espectáculo de masas dominante en el siglo XX durante el período que hemos tratado. Se están produciendo a escala internacional, y el cine español participa de ellos de una manera que podrá juzgarse más o menos rutilante, pero en absoluto desnortada. Hemos estado viendo en nuestros ejemplos algunos de estos procesos fundamentales de

manera ajustada a su contexto: el asentamiento de la estética de atracciones y el paso a los procesos de integración narrativa hacia 1905, el desarrollo progresivo de «situaciones» que desbordan los planteamientos de *tableau* para dirigir la emoción de los espectadores mediante la segmentación de la escena[65], la introducción de modelos de interpretación tendentes a un mayor naturalismo, la repercusión inmediata de las modas y descubrimientos estilísticos que van jalonando las transformaciones del cine… Precisamente, esas transformaciones se configuran, además, de acuerdo con el gusto de un público que también va cambiando, y a su vez, se encuentra determinado por el desarrollo de la alfabetización y del acceso a los productos de la embrionaria industria cultural en España. Hemos hablado de la prensa ilustrada, pero también de la música de discos y fonógrafos, todavía al alcance de pocos, pero cada vez más conocidos. En cuanto a la lectura, la popularización de libros de bolsillo (la Colección Universal de la editorial Calpe presidida por Nicolás Urgoiti edita veinte títulos al mes desde 1918)[66] crece de manera continua durante esos años, así como los folletines y la literatura de consumo. En este contexto, es como debemos observar también la aparición de las primeras revistas cinematográficas que acompañan la extensión del fenómeno de los fans y del estrellato, aspectos esenciales para la consolidación de la industria cinematográfica que encuentran un caldo de cultivo muy apropiado durante esos años. Sobre todo con la finalización de la Primera Guerra Mundial, Hollywood se convierte en el referente dominante del cine. Algunas revistas tienen una considerable longevidad, como *Arte y Cinematografía* (publicada entre 1910 y 1936) y *El Cine* (1912-1936), a las que se pueden añadir *El Mundo Cinematográfico* (1912-1917) y *Cinema* (1918-1919)[67].

Entre esta literatura de consumo masivo destacan los folletines rocambolescos de aventuras y novelas criminales que encontrarán una expresión particularmente afortunada en el cine a través de los seriales. Se trata de uno de los géneros más populares de aquellos años y conoció una edad de oro, sobre todo en Barcelona, durante el período de la Gran Guerra. La impronta de los seriales franceses, como los de Fantômas de Feuillade, es más que notable. En uno de los pocos supervivientes que nos ha llegado de manera fragmentada, *La secta de los misteriosos* (Albert Marro, 1916), podemos observar que la influencia no sólo se manifiesta en las tramas de detectives enfrentados a organizaciones de criminales enmascarados. Existen unas estrategias de puesta en escena que también son imitadas. Una de las más importantes es la dirección de la atención del espectador hacia los elementos más informativos de cada plano y también la coreografía de los personajes por el encuadre con el fin de ocultar y revelar elementos significativos[68]. En la escena del secuestro de Alexia, la pequeña hija de la condesa de Bellevue (los nombres de los personajes en los seriales suelen ser así), observamos cómo una criminal enmascarada (la Garza) ha entrado en el despacho de la casa en busca de una joya que encierra un secreto. Alertada por el ruido, la niña se dirige hacia esa habitación. El despacho está separado de la antesala por una puerta de vidrio que nos permite entrever a Alexia aproximándose. Su

llegada ha sido resaltada porque ha tenido que abrir una espesa cortina oscura sobre la que se perfila perfectamente su camisón blanco. Alexia se acerca poco a poco a la puerta de cristal tras la que se agazapa la escurridiza ladrona (foto 1.29). La composición hacia ese centro de atención, perfectamente reencuadrado, configurando el eje del plano y hacia el que se fugan los objetos y elementos que construyen la escena, es un claro ejemplo de este complejo trabajo escenográfico influido por la técnica de Feuillade. En él se condensan estructuras narrativas de suspense con mecanismos de puesta en escena que organizan y dirigen la atención del espectador hacia lo esencial. Por otro lado, no menos recurrentes son las escenas de rescate en el último segundo, sobre todo de perversos mecanismos de tortura como los que le aplican al osado inspector Hernández (foto 1.30); tampoco las fábulas orientalistas, que permiten enganchar al espectador en las lejanas leyendas y los ambientes lujosos o exóticos (foto 1.31) tan queridos por el género.

1.29





1.30

1.31



Las transformaciones estilísticas se basan fundamentalmente en la adaptación del cine, el teatro y la literatura a un público masivo que se está configurando durante esos años. El cine cumple un papel fundamental en estos procesos de cambio, incorporando a las masas urbanas al entramado de una embrionaria industria cultural. Pero también las élites intelectuales se van a sentir cada vez más arrastradas hacia el nuevo fenómeno. Entre la displicencia y desapego de la generación del 98 o los *noucentistes* catalanes y el entusiasmo por el cine de la generación del 27 y los vanguardistas de los años treinta, media la generación del 14. En ella, intelectuales como Ortega y Gasset, Benjamín Jarnés o Ramón Gómez de la Serna dieron ya pasos definitivos hacia la incorporación del fenómeno al panorama cultural. Desde el ámbito editorial, como ya hemos visto en Ortega, pero también desde la aceptación

entusiasta de nuevas formas expresivas que contaminan la escena o la narrativa, el cine comenzará a dejar una impronta en el panorama cultural español. Incluso en escritores más tradicionales: Azorín admite, para la novela, técnicas de lo que denominaba «cinegrafía» (soluciones visuales, manipulaciones del tempo a través del ralentí o la aceleración, efectos de *travelling*…)[69]. Un caso bastante representativo es el de la escritora modernista Caterina Albert (conocida bajo su seudónimo Victor Català) quien publica entre 1918 y 1921 su novela *Un film (3.000 metres)*[70]. En ella, adopta el formato del folletín atravesado por las convenciones cinematográficas, tan denostadas por los escritores de su generación, haciendo acopio de recursos de crónica negra de los diarios, lo macabro, las maquinaciones, la sorpresa o el suspense[71]. Todos estos recursos adoptados del cine se desmarcan de la literatura tenida por seria, como confiesa Català en su prólogo: «El autor ha puesto al servicio del argumento leyendas despojadas de verbosidades retóricas y vanidosas, de gallardías de forma, de casticismos precisos, de juegos vistosos y deslumbrantes…» adoptando las «truculencias» y «trabas psicológicas» del «teatro mudo»[72]. Sin duda, una nueva sensibilidad está fraguándose relacionada con esos procesos de modernización que tienen impacto en la cultura, la sociedad y la economía del momento. Y estos fenómenos se harán mucho más intensos durante los años veinte.

2. Formas de distracción (1923-1936)

2.1 Las nuevas generaciones se contemplan en la pantalla

El 4 de mayo de 1929, en el cine Goya de Madrid, tuvo lugar la sexta sesión del Cineclub Español. Luis Buñuel planificó la velada y escribió un texto para la ocasión en una de las publicaciones más representativas de aquellos años: *La Gaceta Literaria*. El Cineclub Español, vinculado a esta revista, seguía la costumbre establecida en la sala parisina Studio des Ursulines consistente en proyectar sesiones de filmes más o menos heterogéneos (algún largometraje de valor artístico, algún filme de vanguardia, cortometrajes, incluso retrospectivas de filmes antiguos) agrupados bajo un concepto común. El tema de esta sexta sesión fue el cine cómico, sobre todo norteamericano. Además de películas de Robinet (el cómico español Marcelo Fernández Pérez, que triunfaba en Francia), Harold Lloyd, Ben Turpin o Harry Langdon, se presentaron esa tarde dos filmes de las incuestionables estrellas del género: *Charlot emigrante* (The Immigrant, 1914), uno de los cortos más celebrados de Charles Chaplin para Essanay, y *El navegante* (The Navigator, 1924), con Buster Keaton. Buñuel, enfrascado en la producción de *Un perro andaluz* (Un Chien andalou, 1929), no estuvo presente en la proyección, pero dejó bien claras sus intenciones en el texto de presentación: «Éste sería el programa más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho […]. La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios, que creen que *Fausto* y *Potemkine* [sic], etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo les llamaría la nueva poesía. La equivalente surrealista en cinema se encuentra *únicamente* en esos films»[73]. Corroborando esa dimensión poética, Rafael Alberti hizo lectura durante el intermedio de algunos de sus versos de corte surrealista dedicados a los cómicos del cine americano. Uno de estos «poemas representables», por ejemplo, evocaba la película *El rey de los cowboys* (Go West, 1925) de Buster Keaton bajo el título «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». El poeta gaditano seguía la estela de Federico García Lorca, quien en 1925 había publicado la pieza breve *El paseo de Buster Keaton*. Los versos de Alberti encerraban el carácter lúdico, humorístico y basado en asociaciones sorprendentes que tanto apreciaban los escritores vanguardistas:

¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!
(Guá, guá, guá.)
¡Georgina!
Ahora que te faltaba un solo cuerno
para doctorarte en la verdaderamente útil carrera de ciclista
y adquirir una gorra de cartero[74].

Como ocurría en el resto de los círculos ilustrados de Europa, en uno de los contextos más elitistas, el Cineclub Español[75], que aglutinaba entre sus asociados a la flor y nata de la intelectualidad, la política y la cultura españolas, se aplaudían las producciones más representativas de la distracción para las masas. Se había consumado uno de los rasgos de la sociedad moderna descritos por Ortega y Gasset (por cierto, espectador asiduo del Cineclub) en su *Rebelión de las masas* (1930): el de la *nivelación*, o dicho en términos más modernos, la celebración de los productos artísticos *midbrow*, emplazados entre los territorios tradicionales de la alta y la baja cultura. De hecho, si el cine se convirtió en el arte de masas dominante durante gran parte del siglo XX se debe en gran medida al modo en que supo sintetizar las convenciones y las tradiciones representativas y espectaculares provenientes de los dos ámbitos. Y la fascinación por el cine cómico constituye una de las mejores expresiones de esta convergencia. Donde el público general encontraba batacazos, pantomima, gestualidad rotunda, comicidad grotesca y dinamismo relacionados con la «estética de atracciones»[76], los intelectuales y artistas modernos encontraban además celebración del maquinismo, deshumanización, extrañamiento del cuerpo, rebelión de los objetos, efectos de *shock*, cuestionamiento de la verosimilitud, ruptura de las normas y convenciones tradicionales. Chaplin, por ejemplo, era el perfecto producto de «la ciudad moderna y del moderno afán», en palabras del escritor Francisco Ayala[77]. En cualquier caso, este proceso nos demuestra que, en el curso de poco más de dos décadas, había arraigado entre los intelectuales una nueva sensibilidad, una manera de aproximarse al cine como un fenómeno cultural que resultaba totalmente distinta a las posturas condenatorias o displicentes vistas en el capítulo anterior.

Para entender esta transformación podemos acudir, en primer lugar, al argumento del cambio generacional que coincide con la consolidación de la modernidad durante los años veinte en España. De este modo, entre el desinterés casi generalizado de los autores del 98 y la entusiasta celebración de los escritores y artistas del 27, se dan una serie de factores que nos ayudan a entender el cambio de actitud. En el terreno de la cultura y del pensamiento, debemos tener en cuenta el papel de los intelectuales que irrumpieron durante ese hueco de treinta años. La mayoría de ellos realizaron su trabajo además en un contexto no demasiado propicio, puesto que coincidió con la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1929, que podemos extender para simplificar hasta la caída de la Monarquía y la proclamación de la República en

abril de 1931). A pesar de ello, su obra reflejó el tono de unos tiempos que apuntaban hacia la modernización de la sociedad española: fueron años de crecimiento económico, de extensión de la industria cultural, de enorme desarrollo urbano y de penetración de modas y corrientes extranjeras en todos los terrenos, sin duda impulsadas por la consolidación del cine, pero también de las revistas ilustradas, la prensa, los libros de bajo precio y, un poco más tarde, la radio, como formas de entretenimiento para las nuevas masas urbanas. El problema de la modernidad ya no era tratado por los autores de la llamada generación del 14 (José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Gregorio Marañón…) como un conflicto que afectaba a esencias más o menos inmutables de la identidad hispana y su pasado. Los intelectuales del 14 se despojaron de esas visiones esencialistas para dirigir su atención al dinamismo del mundo en transformación, a la investigación científica, al vitalismo filosófico, al estudio de los nuevos fenómenos que aparecían en el paisaje social de su tiempo. El saber moderno se incardinaba además en procesos de renovación pedagógica —con cambios en la universidad (la Complutense se estableció en la Ciudad Universitaria a partir de 1927 y permitió la entrada en su claustro de algunos de los más significados representantes de la generación del 14)— y también en la maduración de instituciones humanísticas, científicas o culturales como la Junta de Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes, todas ellas fundadas en la primera década del siglo. Las transformaciones del mundo contemporáneo, la necesidad de superar costumbres anquilosadas, se hicieron patentes también en las obras literarias de Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró o incluso Juan Ramón Jiménez. Muchos de esos intelectuales asumieron una posición cada vez más activa en la tarea de derrocar las trabas que impedían el avance de la modernidad. Pérez de Ayala, Gregorio Marañón y Ortega y Gasset, por ejemplo, serán algunos de los principales impulsores de la Agrupación por la República, que participará de manera decisiva en la caída y exilio del rey Alfonso XIII en 1931.

Pero junto con todos estos personajes de la generación del 14, hay una figura singular y esencial para entender el cambio de actitud hacia el cine de las élites intelectuales del país. Se trata de Ramón Gómez de la Serna. Personaje central del mundillo cultural madrileño, su influencia se detecta no sólo a través de sus libros y publicaciones en prensa, sino en sus sonados y excéntricos actos públicos o en su famosa tertulia en el Café Pombo, propiciadora de encuentros entre escritores de la generación del 98 como Pío Baroja o Azorín y representantes de los nuevos tiempos, que van desde Pablo Picasso, José Bergamín o Marañón hasta Luis Buñuel, asiduo entre 1918 y 1924, y que incluso acabaría por preparar un guion cinematográfico basado en una obra de Ramón. Sin duda, Gómez de la Serna fue uno de los escritores del momento más interesados en el cine. También fue uno de los primeros en colaborar de manera permanente con los nuevos medios de comunicación, llevando a cabo un programa periódico con Unión Radio desde 1929. Incluso aparece en algunos

filmes de aquellos años, como *El orador*, uno de los primeros cortos sonoros rodados en España, recogiendo uno de sus delirantes y humorísticos discursos que incluye, a partir de chocantes asociaciones, imitaciones de cacareos y otros sonidos animales. También aparece como monigote de feria destinado a recibir los pelotazos de quienes prueban su puntería en uno de los ejemplos fundamentales del cine experimental de aquellos años, *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, del que nos ocuparemos más adelante. Consecuentemente, el cine es un referente significativo en su obra literaria. Destaca, por ejemplo, su novela *Cinelandia* (1923). Más que centrarse en el mundo del cine, la novela recrea una experiencia imaginaria del espectador arrastrado por el magnetismo de la pantalla y también por las escabrosas vidas de las estrellas dadas a conocer en los folletines y las revistas ilustradas populares de aquellos años. De este modo, en vez de un recorrido argumental coherente, Ramón intenta incorporar a su lenguaje metafórico y asociativo constantes impresiones visuales en el lector. En el rotundo final de esta desestructurada novela, una fiesta orgiástica como las descritas dramáticamente en periódicos y reportajes de escándalos de Hollywood, acabará con el intento de violación y asesinato de la gran estrella de Cinelandia, propiciando el cierre de la nueva Sodoma y Gomorra por parte de las autoridades. Más que la fascinación por Hollywood, gran parte del interés de la novela reside en esa confluencia de la recepción del cine como fenómeno que trasciende las pantallas y penetra en la vida cotidiana de los fans, que alimentan su existencia con las emociones derivadas de las fabuladas y escandalosas vidas de las rutilantes estrellas. Ramón también compuso el libreto para la ópera *Charlot* de Salvador Bacarisse y, entre los actos públicos más celebrados del escritor madrileño, destaca su presencia, con la cara pintada de negro, como un cantante americano de *minstrel*, en la segunda sesión del Cineclub Español. Ramón presentó de esa guisa *El cantante de jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927), el gran éxito del primer cine sonoro. Debido a dificultades técnicas, sin embargo, no se pudieron proyectar los fragmentos sonorizados del filme original, por lo que se ofreció en formato mudo con música en directo en la sala. Ni qué decir tiene que la frustración de los espectadores aquella noche fue considerable.

Figuras como Gómez de la Serna representan la aparición de una nueva sensibilidad ante el cine que se consolida a lo largo de los años veinte. Y en este proceso, el elemento más significativo es el establecimiento de una *industria* de la cultura, de la información y del ocio ligada al consumo cada vez mayor de los productos de entretenimiento por parte de las multitudes urbanas. No hay que olvidar que el proceso de alfabetización de la sociedad española se había acelerado durante esos años. Aunque se estima una tasa de analfabetismo de alrededor del 52% de la población a principios de los años veinte, la cifra resultaba muy desigual al comparar el sur (Jaén, con algo más del 75%) frente al norte (Santander, con algo más del 27%); y por supuesto las grandes ciudades (Madrid, alrededor del 21%) frente al campo[78]. La adaptación de los intelectuales, los escritores y los artistas a esta nueva

realidad permitió su incorporación no sólo a medios como la radio o la prensa, sino también a nuevos formatos editoriales. Autores de prestigio, como Pérez Galdós, Blasco Ibáñez o Pío Baroja eran leídos dentro de la fórmula de la novela extensa tradicional accesible sólo a gente con recursos económicos de cierto nivel. Su precio oscilaba entre tres y cinco pesetas y solían tener unas trescientas páginas con tapas en rústica e ilustradas. Pero hacia 1907, las novelas cortas (de treinta y dos a sesenta y cuatro páginas y con un precio de entre quince y treinta céntimos) que se vendían en los quioscos determinaron la aparición de nuevas fórmulas literarias de consumo masivo que en muchas ocasiones mantendrán una relación simbiótica con el cine. De este modo, los folletines, las series detectivescas, las novelitas eróticas o publicaciones periódicas como *El Cuento Semanal*, etc., configuraron un nuevo panorama de acercamiento a la producción literaria[79]. En un libro fundamental abierto al espíritu de los tiempos, *La deshumanización del arte* (1925), Ortega y Gasset detectaba una brecha que se iba haciendo más acusada durante esos años. Por un lado, se encontraban las producciones artísticas modernas, las obras minoritarias caracterizadas cada vez más por su «deshumanización», por su alejamiento de la mímesis o la manipulación de las emociones, por su apelación exclusiva al intelecto de aquellos que podían *entenderlas*. Por otro lado, las masas que no entendían estas obras y se refugiaban en fórmulas que, siguiendo una tradición romántica, se construían a través de «figuras y pasiones humanas»[80], en otras palabras, en la sentimentalidad, la emoción, el erotismo. Estas últimas tendrán su más afortunada expresión en el cine de Hollywood, que, desde el final de la Primera Guerra Mundial, dominaba el mercado mundial y establecía las soluciones más eficaces para atraer al gran público. El omnipresente modelo melodramático, las fórmulas representativas que buscaban ante todo la elaboración de las emociones, el cuidadoso tratamiento iconográfico y fotogénico de las estrellas…, acabaron por constituir patrones más o menos estandarizados que alcanzaron la madurez durante esos años y se convirtieron en referentes sobre cómo hacer las cosas para el resto de las cinematografías del planeta.

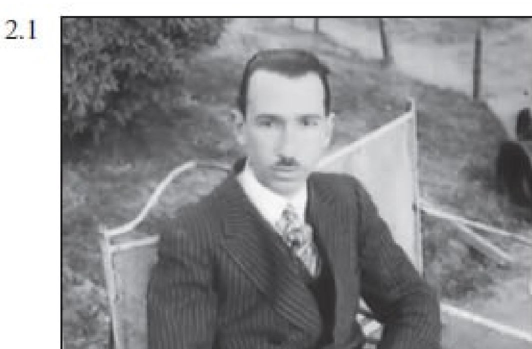
En cuanto a los modelos alternativos a esta tendencia, su concepción puramente intelectual los hizo cada vez más opuestos a esos patrones que satisfacían a las masas. La «nueva poesía» de la que hablaba Buñuel en su texto para la sesión de cine cómico en el Cineclub Español tiene que ver con esta necesidad de trazar un camino alternativo al puramente emocional del cine dominante. Por cierto, ya en octubre de 1925 Luis Buñuel le había pedido a su librero parisino que le enviara un ejemplar de *La deshumanización del arte*, así como de la novela *Cinelandia*[81]. La ruptura con las convenciones del cine para las masas, y fundamentalmente con la sentimentalidad, se relacionaba además con otro aspecto determinante en el desarrollo del surrealismo: la extensión cultural del psicoanálisis. Las obras de Sigmund Freud comenzaron a traducirse al español en la editorial Biblioteca Nueva a partir de 1922 a cargo de Luis López-Ballesteros y prologadas por Ortega y Gasset. Dentro del espíritu de su

tiempo, Buñuel y Salvador Dalí, como sus amigos franceses del círculo surrealista, encontraron en Freud y sus seguidores un camino por donde desmontar la tramoya de las convenciones sentimentales desarrolladas por el cine y la literatura de masas. No es de extrañar, por ejemplo, que desde 1929 Dalí comenzara a calificar a Charlot en su correspondencia con Lorca o Sebastià Guasch de «putrefacto», por demasiado dado a la sentimentalidad[82]. Su pasión por la figura más distante e inexpresiva («mística» según sus palabras) de Buster Keaton era la plasmación de un cambio profundo que partía del desagrado de las fórmulas sentimentales del cine dominante. Y ni qué decir tiene que la película que perpetró durante ese año con Buñuel, *Un Chien andalou*, recogía en su interior, como veremos más adelante, una radical declaración de intenciones en esta línea.

La modernidad había dejado de ser un problema para convertirse en una realidad, aunque fuera precaria, en la España de los años veinte. Sintomáticamente, artistas, intelectuales, científicos, investigadores o profesores celebraban verse retratados también en imágenes en movimiento. Nos han llegado algunas películas como testimonio de ese cambio de sensibilidad, que otorgaba al cine la función de celebrar y proyectar internacionalmente la rápida transformación de la sociedad española. En una película de 1920 (con una primera versión de 1916)[83] realizada por Eduardo Zamacois y titulada *Escritores y artistas españoles*, ya posaban solemnes algunas prestigiosas figuras para ser retratadas por el cinematógrafo, incluyendo a Santiago Rusiñol, Emilia Pardo Bazán o Vicente Blasco Ibáñez entre las más destacadas. La función de estas películas era dar a conocer retratos de las glorias españolas de las artes, las letras y posteriormente la ciencia y la investigación en el extranjero, especialmente en Hispanoamérica. En otro filme —del que se ha recuperado algo más de una hora—, titulado *¿Qué es España?* (Luis Araquistáin, 1929), celebridades como Santiago Ramón y Cajal, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro o Juan Negrín posaban también ante la cámara, normalmente en actitud de estudio, de reflexión o en pleno trabajo de laboratorio. La película exterioriza un innegable optimismo en su descripción de los medios pedagógicos de las nuevas escuelas públicas y el ímpetu de instituciones académicas y científicas como la Institución Libre de Enseñanza, la Junta de Ampliación de Estudios o la Residencia de Estudiantes. No sólo esto, incluso los jóvenes más representativos de la modernidad y las élites que patrocinan el Cineclub Español gozaban de verse reflejados en la pantalla. En el *Noticiario del Cineclub* (1930) filmado por Ernesto Giménez Caballero observamos una sucesión de retratos de aristócratas, políticos, intelectuales, escritores y otras figuras eminentes que van desde un envarado Ricardo Urgoiti (foto 2.1) hasta el poeta Rafael Alberti imitando el vuelo de un ángel boca abajo (foto 2.2). Una *intelligentsia* encantada de reconocerse a través de las imágenes en movimiento constituía la mejor celebración del cine como expresión máxima de la modernidad.

2.2. Entre el casticismo y las tendencias internacionales

El proceso de modernización, aunque desigual en la Península, se produjo rápidamente. El espectáculo cinematográfico se hizo notar cada vez más en su marco natural: las grandes ciudades. Desde principios de siglo, la expresión de estas transformaciones se había plasmado en las construcciones públicas: suburbanos y líneas de tranvías eléctricos, amplias avenidas trazadas para un mejor fluido del tránsito y edificios más elevados, ampulosas estaciones ferroviarias, edificios de correos y comunicaciones, grandes hoteles de aire cosmopolita, y por supuesto, las monumentales salas cinematográficas que, al igual que en otras capitales europeas y siguiendo la moda de los *picture palaces* norteamericanos, se establecieron en las avenidas comerciales de Madrid, Barcelona y otras ciudades de menor tamaño. En la capital catalana se inauguró en 1923 el cine Coliseum, obra del arquitecto Francesc de P. Nebot y del decorador J. Fernández Casals. En su folleto publicitario, los empresarios avanzaban al espectador las comodidades que se iban a encontrar en la sala del que califican como «el mejor cine de Europa», y que, con un aforo para tres mil personas, «sólo el Capitol, de Nueva York, puede superarle en cuanto a monumentalidad […], pero no en cuanto a confort, elegancia y distinción». De hecho, las condiciones en las que se podía ver el cine en aquella sala incluían: «Una orquesta de veintiocho profesores, mesitas de té en los palcos, para que sus ocupantes puedan tomar algo sin necesidad de abandonar la sala, [y que] constituyen también una nota de modernidad y de buen gusto […]. Servicio sanitario especial para niños, esmerado cuidado de los tocadores […]. Calefacción, aire fresco en verano, renovación del aire, limpieza por el vacío, “programa” que se repartirá profusamente entre los espectadores…»[84]. De manera semejante, Madrid encontraba, en la obra del arquitecto Teodoro Anasagasti, el modelo de sala funcional y moderna, con el uso del hormigón para la construcción y un interior definido por el amplio vestíbulo, el bar, los ascensores y el diseño interior de la platea «a la americana», es decir, sin escenario ni palcos, sino concebida como una sucesión de filas de butacas que unificaban los distintos tipos de localidades en una sola categoría[85]. Edificaciones más modestas, pero igualmente espaciosas, se expandieron por los barrios de las grandes urbes y también por las poblaciones de menor tamaño de todo el país. Según el *Anuario estadístico de España* de los años 1926-1927, existían 1260 locales de cine y variedades, destacando 149 en Barcelona, 140 en Valencia y 83 en Madrid[86]. El relativamente bajo número de salas en Madrid se puede relacionar, como veremos un poco más adelante, con el fuerte peso de otras tradiciones de entretenimiento[87], pero también con los grandes aforos de la mayoría de las nuevas salas de la capital.

2.1   2.2

Asistir a una sesión cinematográfica se había convertido en algo más que la mera visión de una película. La música en directo, la sensación de confort, las amenidades en el interior del edificio, el aparente lujo de los elementos decorativos…, proponían un tipo de experiencia que trascendía el espectáculo cinematográfico para sumergir al espectador en un ambiente cosmopolita y moderno. Además, el público estaba siendo educado en formas de consumo del cine mucho más sofisticadas que afectaban también a su cotidianidad. El espectador urbano de los años veinte incorporaba a su vida diaria los extraños nombres anglófonos de las grandes estrellas de Hollywood, y accedía a detalles de sus vidas a través de la prensa, sobre todo de las revistas ilustradas, en apogeo durante los años veinte. *Popular Films* (1926), *La Pantalla* (1927) y *Fotogramas* (1926) fueron representativas del amplio espectro de público que se diseñaba durante estos años: no sólo se dirigían hacia los fans encandilados con el *star system*, sino también a los intelectualizados cinéfilos. La crítica cinematográfica también se asentó progresivamente sobre tribunas más estables. Obviamente, el desarrollo de la publicidad y el marketing cinematográfico, o aspectos más profundos que afectaban a transformaciones en los usos y costumbres, las modas en el vestir o incluso en el comportamiento (fundamentalmente el amoroso), se podrían relacionar con estos procesos de difusión del cine más allá de las pantallas. Además de la *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna, otras obras artísticas o literarias se hicieron eco de la centralidad del cine en la vida cotidiana de las masas urbanas. Por un lado, varias películas del período recogían esta influencia determinante del cine en la vida de las gentes, como las dirigidas por Nemesio Sobrevila: *Al Hollywood madrileño* (1927), hoy perdida, y sobre todo, *El sexto sentido* (1929), de la que nos ocuparemos en el capítulo 6. Por otro, la literatura también constataba estos procesos en todo tipo de formatos, desde la poesía a la novela. En *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández (1929) podemos encontrar la siguiente descripción, ajustada al aire de los tiempos, de un personaje que representa a la mujer moderna:

> El rostro aniñado, un poco andrógino, el sombrero de muchacho y la blusa cerrada, sugerían una de esas bellezas preparadas para la química cosmopolita. Más que mujeres, esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría, donde ha quedado la línea sucinta e imprescindible. […] En realidad, aquella figura no era ya un producto natural, sino artificial. Pero un producto encantador. […] Era una sutil colaboración de la máquina y la industria, de la técnica y el arte. Alimentos condensados, brisas artificiales

del automóvil y el ventilador eléctrico, iodos de tocador, sombras de «cinema» y claridades de gas[88].

En otra novela algo posterior escrita por Andrés Carranque de Ríos (que además era un actor de cierto renombre, aunque desgraciadamente fallecido en edad muy temprana) titulada *Cinematógrafo* (1936)[89] se ofrece un ajustado recorrido por los avatares de una serie de personajes que pululan alrededor de una academia de cine y donde convergen pícaros, timadores, incautos y aprovechados que buscan cumplir la fantasía de hacerse millonarios a través del séptimo arte.

Ciertamente, todas estas transformaciones culturales tuvieron su relevancia en la configuración de la industria cinematográfica en España. Madrid, el centro político y financiero del país, sustituyó a Barcelona como base de la producción. Allí se asentaron las primeras grandes productoras de los años veinte: Atlántida (1921) y Film Española (1923). Para ambas trabajaron algunos de los nombres más importantes del cine español del momento: Florián Rey, Manuel Noriega y José Buchs. Precisamente este último cosechó un gran éxito para Atlántida con su versión cinematográfica de la popular zarzuela *La verbena de la Paloma* (1921), que en parte determinó una febril serie de versiones fílmicas de estos populares espectáculos musicales. La moda de las zarzuelas, acompañadas de las adaptaciones de novelas populares como *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega, 1925) o *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1926) y de obras de origen sainetesco nos permiten pensar en un problema esencial que se define durante esos años: se estaba labrando un modelo cinematográfico que se adecuaba al gusto del público urbano y moderno. Éste dirigía sus intereses tanto a ciertas tradiciones de distracción y ocio en proceso de transformación como a las primicias e innovaciones de los nuevos medios de entretenimiento. Y ese gusto se configuraba de acuerdo con dos referentes principales para el cine.

Por un lado, las transformaciones en el estilo cinematográfico a escala internacional. Como ya hemos tenido ocasión de tratar en el primer capítulo, por la propia naturaleza global del cine, la industria española se mantuvo siempre al tanto de las experimentaciones que se habían consolidado como eficaces y exitosas de cara al público en Hollywood u otros centros de producción. Los avances del montaje de continuidad[90], de las técnicas de construcción narrativa y de la puesta en escena de las producciones americanas o europeas fueron adoptados de manera casi inmediata, independientemente de lo más o menos afortunado de la traslación, por los realizadores españoles de los primeros tiempos. Ya vimos cómo las convenciones del cine de atracciones, los *chase films*[91], los modelos de integración narrativa y los seriales tuvieron su reflejo inmediato en el cine peninsular de las dos primeras décadas del siglo. Los años veinte supusieron una continuidad en esta práctica. Hay un elemento aglutinante que define estos procesos: desde el final de la Primera Guerra Mundial, Hollywood dominaba el mercado mundial a través de sus poderosas redes de distribución. De hecho, como veremos, llegar a acuerdos de distribución con

las grandes corporaciones americanas se convirtió en una fuente de financiación esencial para el desarrollo de la propia producción española. En cualquier caso, centrándonos en las cuestiones puramente estilísticas, la supeditación del montaje y la puesta en escena a la eficacia narrativa para el trabajo emocional del espectador, típico de Hollywood, se extendió por la cinematografía internacional. Al mismo tiempo, en Europa coexistían con otras prácticas estilísticas que definieron modelos a veces complementarios, a veces alternativos: el expresionismo alemán, el impresionismo francés, el cine constructivista soviético y las variopintas corrientes de vanguardia optaban por planteamientos estéticos alejados de los dominantes en el cine de Hollywood. No obstante, la fuerza de la industria americana y su maleabilidad para incorporar los rasgos más asimilables de estas propuestas estéticas en su beneficio permitieron que el cine de Hollywood fagocitara lo que le pareció más aprovechable para sus fines. De este modo, la iluminación expresionista, el montaje constructivo soviético o la experimentación fotográfica impresionista encontraron rápido acomodo en el estilo de Hollywood, previo limado de sus aristas vanguardistas. Además, durante aquellos años muchos cineastas, técnicos y actores europeos se establecieron en Los Ángeles, nutriendo a las grandes compañías de valioso talento y acomodando la experimentación que habían desarrollado en sus países al sistema estandarizado e industrial de los grandes estudios. Este proceso es el que define la gran tendencia que se instala desde mediados de los años veinte hasta la llegada del cine sonoro y que suele englobarse bajo el nombre de *estilo internacional*. El estilo internacional, bajo el predominio de Hollywood, se define por lo tanto como una destilación[92], una síntesis de las principales propuestas estilísticas del período que circulan de una cinematografía a otra a través de un proceso de asimilación de recursos expresivos diferentes. Indudablemente, este proceso fue determinante también en el desarrollo del cine español.

Pero, aparte de estas corrientes que hoy llamaríamos *globales* en la definición del estilo cinematográfico, nos encontramos con una serie de tradiciones de entretenimiento, específicamente nacionales, que penetraron con éxito en el cine del momento y que configuraron unos referentes temáticos y estilísticos que pervivirán en el futuro. Este aspecto es particularmente complejo y delicado en la historiografía de nuestro cine, pues su definición suele conducir hacia el reconocimiento de unas características genuinas y *nacionales* que normalmente conducen a debates ideológicos enconados. A veces, de modo excesivamente hiperbólico desde mi punto de vista, se ha hecho referencia a la existencia de unas tradiciones iconográficas o temáticas latentes desde siempre y que beben de remotas fuentes escénicas, musicales y literarias peninsulares, ya sean de tradición popular o vinculadas a la gran cultura. Algunas de estas fuentes serían rastreables incluso en la picaresca, la ficción ejemplar cervantina, los entremeses teatrales, los romances de ciego, etc. Este tipo de aproximaciones, guiadas por una perspectiva nacionalista en muchos casos, nos devuelve a un territorio esencialista contradictorio con las fuerzas de la modernidad

que, tal como defendemos aquí, impulsan el legado del cinematógrafo. Historiadores como Eric Hobsbawm o George Mosse han planteado concluyentemente cómo la modernidad es la gran inventora de las tradiciones que muchos consideran hoy en día como remotas. En otras palabras, es a través de la cultura vinculada a los medios de comunicación modernos (partiendo de la prensa del siglo XIX) o de las formas asociativas vinculadas a la sociedad de masas como se construyen las culturas *nacionales* (y las ideologías nacionalistas) en la época contemporánea. De manera complementaria, y por citar otro nombre entre tantos posibles, Benedict Anderson señala el decisivo valor de las transformaciones tecnológicas en los medios de comunicación para producir «comunidades imaginadas». Sin pretender entrar en detalle en este extenso debate que desborda nuestros objetivos, podemos observar que el cine español de los años veinte contribuye de una manera específica a la construcción de esta comunidad imaginada echando mano no tanto de telúricas tradiciones, como de fuentes de distracción que se fueron configurando precisamente a través de los tambaleantes procesos de modernización del siglo XIX y principios del siglo XX; fuentes que estaban emparentadas con cambios de costumbres, de sociabilidad y con un modo de entender el ocio que se extendió sobre todo por los centros urbanos en su imparable crecimiento, pero sin olvidar nunca que las posibles formas representativas propias se solidificaron en el molde de las grandes tendencias internacionales del cine que delimitaban, como siguen haciéndolo hoy en día, los perfiles de las opciones estilísticas consideradas adecuadas a las transformaciones tecnológicas, industriales y culturales de cada momento.

Un caso particularmente representativo es, por ejemplo, el de la zarzuela o el de las formas escénicas populares del siglo XIX. En el caso lírico español, su evolución partió de un modelo al alcance sólo de las élites, la llamada zarzuela grande, trasunto nacional de la ópera con escenas habladas y basada habitualmente en temas históricos o melodramáticos con una duración que solía superar las tres horas por representación. Hacia finales de 1860 comenzó a aparecer una nueva fórmula, el teatro por horas, que condensaba las tramas en el formato de una hora, mucho más dinámico y accesible a las masas urbanas que las veladas operísticas o teatrales. El teatro por horas, extendido a través de los cafés-teatro, permitió la aparición de locales más pequeños, mayor variedad de sesiones a lo largo de la tarde y de la noche, flexibilidad de horarios, precios más baratos y una incipiente concepción *industrial* del espectáculo[93]… Sus precedentes, los cafés-concierto, habían hecho posible también la difusión de fórmulas espectaculares y de entretenimiento muy sintéticas asociadas a los repertorios requeridos por el nuevo público: el vodevil, el cabaré, el cuplé o la revista de actualidad y política, que «en unos cuarenta y cinco minutos, o sesenta como máximo —lo justo para una representación por horas— había de pasar revista a sucesos que no tenían la menor conexión entre sí, presentarlos por su lado picante o satírico, y retirarlos pronto. La multiplicidad de cuadros pretendía animar el ritmo de la pieza»[94]. Más allá de las estructuras

fragmentarias de la revista, el desarrollo del género chico, amparado en estructuras teatrales básicas (son conocidos también como sainetes líricos), se ofrecía como el ejemplo más elocuente de esos procesos de ajuste de los espectáculos populares a las necesidades de la sociedad en la que el tiempo de ocio se gestionaba con más dinamismo y variedad de posibilidades. Hacia 1910, la confusión de géneros daba lugar a que la zarzuela corta, varietés, género ínfimo o sicalipsis, cuplé y sainete se entremezclaran e influyeran determinantemente en el desarrollo del incipiente cinematógrafo, como señala Serge Salaün[95]. Más tarde se añadiría a este fenómeno la influencia de la radio y la grabación discográfica, aunque realmente el acceso popular a este medio no llegara a extenderse hasta principios de los años treinta, coincidiendo además con la aparición del cine sonoro.

La Revoltosa, la primera película dirigida por Florián Rey en 1924, nos ofrece algunos interesantes ejemplos del modo en que confluyen en el cine todas esas tradiciones tan variadas dentro del molde del estilo cinematográfico internacional. Dejando de lado las cuestiones referidas a las posibles versiones del filme, la construcción narrativa revela una doble dinámica. Por un lado, el ajuste a los modelos de construcción narrativa estandarizados desde finales de los años diez en el estilo internacional. La presentación de la protagonista, Mari Pepa (Josefina Tapias), como una golfilla chaplinesca de rasgos cómicos que se ve forzada a huir de una madre tremebunda y violenta, incorpora un material narrativo inexistente en el sainete lírico original y permite una caracterización del personaje a través de gestos codificados y énfasis de la planificación de procedencia puramente fílmica. También introduce una densidad temporal que hace posible el despliegue de la narración en el transcurso de varios años. De este modo, una elipsis cubre el paso de la pubertad a la juventud de los protagonistas e incluso la muerte de la madre de Mari Pepa, material inexistente en el sainete lírico, que apenas desarrolla los acontecimientos en el transcurso de un día y una noche de verbena. La sucesión de elipsis, la funcionalidad narrativa de la puesta en escena o del montaje[96] desarrollan procesos narrativos perfectamente ajustados a las convenciones cinematográficas del momento. Y el diálogo del marco castizo con las tendencias internacionales no termina aquí: hay un tipo de comicidad derivado del *slapstick*, del gag físico cinematográfico, que puntúa el desarrollo narrativo. En una de las primeras escenas de la incipiente relación amorosa entre Felipe (Juan de Orduña) y Mari Pepa, una vecina les cubre inadvertidamente de polvo y desperdicios mientras limpia su casa en una estructura de montaje típica del género cómico del momento (fotos 2.3 y 2.4). Incluso cierto erotismo que se remonta a las prácticas del primer cine de atracciones se detecta en el vecino que espía los tobillos de Mari Pepa a través del ojo de la cerradura (fotos 2.5 y 2.6)[97]. Por supuesto, el niño Alfredito Hurtado, *Pitusín*, que interpreta a Chupitos (foto 2.7) es un claro remedo de Jackie Coogan, protagonista de *El chico* (The Kid, Charles Chaplin, 1921), que había tenido un impacto popular tremendo tras su estreno en España en 1923[98]. *La Revoltosa*, como muchas otras películas de la primera mitad de los años

veinte, siguió el enorme éxito que tuvo la adaptación fílmica de José Buchs de *La verbena de la Paloma* en 1921. El público gozaba de esas adaptaciones mudas pero con música y cantantes en directo. Las tonadillas más conocidas eran cantadas por la audiencia, a menudo con el apoyo de la proyección de las letras y las partituras de los fragmentos más celebrados[99]. En el caso de *La Revoltosa*, el bis del dúo emblemático en el que Mari Pepa y Felipe se declaran su amor se repite incluso al final del filme (fotos 2.8 y 2.9).



La aceptación del género chico, además de su sintética estructura dramática, se relacionó también con el desarrollo de los modelos teatrales durante esos años.

Rasgos del drama romántico de tono histórico y melodramático dominante en el siglo XIX pervivieron, aunque puestos al día para las nuevas sensibilidades, incluso llegado el siglo XX. De su interior surgieron algunas propuestas de renovación más cercanas a la sociedad en mutación. El teatro violento y pasional de José Echegaray, la épica a menudo *kitsch* de Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa, el melodrama folletinesco de Enrique Pérez Escrich o la alta comedia sofisticada de Jacinto Benavente, así como la generalización del naturalismo costumbrista, configuraron los referentes escénicos respaldados por el público de gusto más conservador con su proyección en el cine. A veces cosecharon un enorme éxito, como en *El cura de aldea* (Florián Rey, 1926)[100]. Sin embargo, otro modelo totalmente opuesto pero más influyente para el cine partirá de formas teatrales surgidas al mismo tiempo que el teatro por horas y dirigido a las clases populares de las grandes ciudades. Los sainetes de ambiente madrileño, andaluz o simplemente pueblerino y las derivaciones regionales del *xaronisme* barcelonés o el *col·loqui valenciano* configuraron un tipo de espectáculo escénico finisecular que se caracterizaba por la comicidad gruesa, la afilada sátira sobre costumbres, arquetipos y personajes de la sociedad del momento y, sobre todo, por la incorporación de giros de lenguaje populares y castizos. Junto con estas fórmulas más grotescas, un sainete costumbrista, menos virulento y con rasgos melodramáticos fue consolidando propuestas más amables que llegaron a su madurez con Carlos Arniches y los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Estos autores fueron contemporáneos de Benavente y, como él, se involucraron en la adaptación de sus obras para el cine. De hecho, el cine recondujo las fórmulas convencionales del sainete que, en parte como el género chico, habían entrado en decadencia durante los años diez[101]. Este modelo teatral supo combinar, por lo tanto, una mayor gama de matices en el tratamiento de la comicidad, pero también de las convenciones dramáticas que movían con eficacia las emociones del público. Muchos de los temas recurrentes coincidían con la literatura del período: la honra, la mujer seducida y abandonada, los celos, la orfandad, los sorprendentes descubrimientos de lazos familiares secretos, los héroes éticamente intachables, los villanos perversos, etc[102]. Al fin y al cabo, fórmulas narrativas y temáticas que se habían convertido en recurrentes también en gran parte del cine internacional.

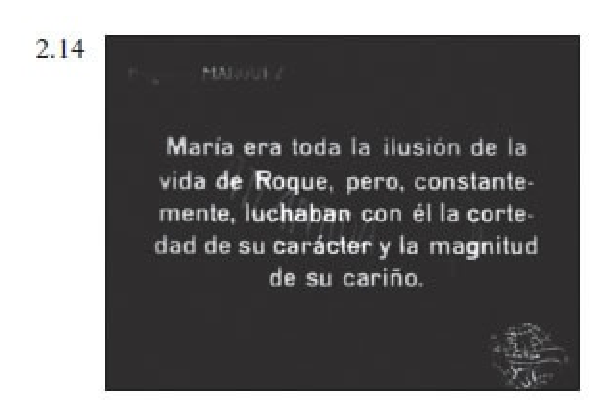
La adaptación de *Malvaloca*, una de las obras esenciales de los hermanos Álvarez Quintero a cargo del cineasta Benito Perojo (1927), nos vuelve a plantear algunas cuestiones referidas a ese diálogo entre las dos corrientes que configuran el estilo del cine español del período: las procedentes de formas literarias y escénicas autóctonas junto con las prácticas y transformaciones del estilo cinematográfico internacional. De nuevo, el filme incluye una importante cantidad de material narrativo inexistente en la pieza teatral con el fin de alcanzar una mayor densidad temporal, un tono más sórdido y naturalista, y una matizada caracterización de los personajes principales. Este material, centrado en el arranque, ocupa casi la mitad del metraje de una película que Román Gubern llega a calificar de antiteatral[103]. En cualquier caso, si nos

fijamos en la presentación de Rosa *Malvaloca* (Lydia Gutiérrez) encontramos una síntesis del diálogo entre los dos referentes estilísticos. Por un lado, antes de su primera aparición en el filme, la presencia del ineludible referente teatral, que incide en la definición metafórica del personaje (una flor —más bien dos, Rosa/*Malvaloca* — sencilla y fresca que se marchitó). Este efecto se plasma a través de varias intervenciones del narrador. Junto con el título del filme, por ejemplo, aparece la copla que condensa el conflicto principal: el problema de la honra de Malvaloca y sus relaciones con los hombres en el pasado: «*Meresía* esta serrana / que la fundieran de nuevo / como funden las campanas». Al poco de iniciarse el filme, otro cartel condensa un fragmento de diálogo en el que Malvaloca explica a Leonardo (Manuel San Germán) el origen de su apodo, situado en el mismo ámbito conceptual que la imposibilidad de recuperar la honra (entiéndase virginidad) perdida[104]. Las intervenciones del narrador en la película a través de los carteles sintetizan el problema del pasado de Malvaloca, un conflicto que dificulta melodramáticamente sus amores con Leonardo (foto 2.10). Aparte de los carteles, hay otras soluciones cinematográficas para expresar esta pérdida de la honra de Malvaloca, como la imagen del gato que intenta cazar un pájaro enjaulado mientras la joven es seducida por Salvador (Javier de Rivera). Pero, por otro lado, hay también procedimientos estilísticos que acompañan la caracterización del personaje desde un planteamiento puramente cinematográfico que apunta a las tendencias más modernas del momento. Un *travelling* nos va a anunciar la primera aparición de Rosa, que entra en cuadro de espaldas, perseguida por un rebaño de galanes que la piropean (foto 2.11). Siguiendo su trayecto, que se mantiene de espaldas a la cámara, la imagen corta para mostrar, sin perder el movimiento, un plano desde el punto de vista de la propia Rosa, en el que se observa a un par de tipos que, mirando directamente a la cámara (foto 2.12), lanzan desaforados requiebros a su paso. Finalmente, la cámara nos revela por primera vez el rostro de Rosa sin detener el movimiento, respondiendo con donosura los galanteos de sus admiradores (foto 2.13). Barry Salt señala cómo hacia 1923 hay una explosión, sobre todo en Europa, de la movilidad de la cámara que, partiendo de las producciones alemanas, se extiende como una moda imparable por todas las cinematografías, incluida la de Hollywood[105]. El uso del director español más abierto a las tendencias internacionales del momento (su cosmopolitismo era objeto de crítica en la prensa y, en cierto modo, *Malvaloca* era una apuesta por demostrar la *españolidad* de su estilo)[106] de un recurso tan llamativo nos muestra esa estrecha vinculación entre las dos fuentes que alimentan el filme, a pesar de que el final remache la procedencia sainetesca de la obra con la referencia del último cartel a la recurrente copla.



Junto con la tradición lírica y la teatral, podemos considerar los modelos puramente narrativos de la literatura del período y su adaptación cinematográfica, que han sido analizados por Daniel Sánchez Salas en su minucioso estudio *Historias de luz y papel*. En él se revelan varias características de las adaptaciones del momento. Por un lado, las más exitosas proceden de escritores de novelas populares como Alejandro Pérez Lugín (*Currito de la Cruz*, 1921; *La casa de la Troya*, 1915), Alberto Insúa (*El negro que tenía el alma blanca*, 1922), Pedro Mata (*Corazones sin rumbo*, 1916) o Rafael López Rienda (*Águilas de acero*, 1926; *Juan León, legionario [Los héroes de la Legión]*, 1927), entre otros[107]. Muchos de estos autores procedían del ámbito del periodismo y tuvieron fortuna editorial en el formato de la novela corta y las publicaciones por entregas del tipo *El Cuento Semanal*. Como ya hemos visto, esta forma de consumo de literatura para las masas, muy extendido desde la primera década del siglo, se había impuesto sobre la novela extensa tradicional. Los grandes escritores del 98 o del 14 apenas encontraron adaptaciones cinematográficas relevantes de sus obras. Se pueden mencionar como las más significativas la de *El abuelo* de Benito Pérez Galdós (1897) por José Buchs en 1925 o la hoy perdida versión de la novela de Pío Baroja de 1909 *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1930), que suponen las excepciones más señaladas a esta tendencia general. También puede mencionarse a Vicente Blasco Ibáñez con su novela de 1905 *La bodega* (adaptada por Benito Perojo en 1929), pero sin duda el escritor valenciano tuvo más fortuna en Hollywood que en su propio país. De hecho, fue mucho más determinante en general la relevancia de escritores tradicionales y un tanto anticuados para los tiempos que corrían, pero todavía éxito de ventas, como Armando Palacio Valdés (*La hermana San Sulpicio*, escrita en 1889 y llevada al cine por Florián Rey en 1927), Juan Valera (*Pepita Jiménez*, de 1874 y adaptada por Agustín García Carrasco en 1925) o incluso el padre Luis Coloma (*Boy*, publicada en 1910 y

convertida en película por Benito Perojo en 1925). La iniciativa de acudir a referentes incuestionables de la tradición literaria con el fin de investir las producciones fílmicas de una pátina de respetabilidad y alcanzar un posible éxito comercial será constante en el cine español hasta la década de 1980, como iremos viendo en sucesivos capítulos. En cualquier caso, se puede encontrar una tendencia hacia una literatura de corte melodramático, coincidente en temas y motivos con las adaptaciones escénicas (los celos, la honra, la orfandad, la seducción maligna, la anagnórisis…), pero movidas por mayores peripecias, aventuras y desplazamientos temporales y espaciales. El tono solemne y engolado de la mayoría de los referentes literarios impregnaba a menudo los carteles de los filmes, como en *El cura de aldea* (foto 2.14). La base del estilo narrativo de las novelas se asentaba sobre un paradigma melodramático que concentraba la resolución de los conflictos en escenas culminantes salpicadas de sacrificios sublimes, revelaciones inesperadas o en pasiones de corte romántico que arrastraban las emociones del espectador. Pero también en el énfasis, muchas veces cómico, puesto en determinadas anécdotas, detalles de caracterización de los personajes o motivos narrativos específicos que conseguían, en una sola escena, a veces con un solo gesto del actor, una rápida comprensión y reacción del público. Junto con estas estrategias, la ilustración de espacios y usos populares definía el peso del costumbrismo en un patrón *verista*, vagamente naturalista[108].



2.14

Este tipo de puesta en imágenes de las obras narrativas no era esencialmente diferente del demandado por los públicos de otros países europeos, cada uno de ellos adaptado a las características específicas de su cultura. Como elemento aglutinador, existían siempre los arquetipos narrativos e iconográficos que se habían asentado en el estilo internacional. Si observamos la exitosa adaptación de *La casa de la Troya*, dirigida en 1925 por el propio autor de la novela, Alejandro López Lugín, con la colaboración del experimentado cineasta Manuel Noriega, podemos encontrar una ilustración de muchos de estos elementos. Desde el principio del filme, el autor nos declara que los protagonistas de la película son, en realidad, el paisaje gallego y la ciudad de Santiago de Compostela, por lo que un tríptico de pantalla múltiple recoge panorámicas del paisaje sobre las que se encaja la portada del libro, un auténtico *best*

seller de esos años (foto 2.15). En ocasiones, el marco paisajístico es utilizado como una ilustración que busca establecer la atmósfera del relato o evocar su belleza[109]. Pero otras veces se recurre a él también como elemento que concita la proyección emocional de los conflictos narrativos. Hacia la mitad de la película, cuando Carmiña (Carmen Viance) se pregunta si volverá a ver a su amado Gerardo (Luis Peña), que ha partido a Madrid por las vacaciones de verano, el paisaje se tiñe de la melancolía que acompaña las dudas de la protagonista (fotos 2.16 y 2.17). En ocasiones, tanto el marco natural como la propia ciudad de Santiago trascienden su mera función escénica para demandar una densidad literaria y evocadora. La arquitectura se imbrica en la historia amorosa y en la propia puesta en imágenes. Carmiña se asoma al balcón de su casa alertada por la presencia de Gerardo. Una panorámica vertical descendente los une mientras recorre al mismo tiempo la fachada de la catedral, en profundidad de campo (fotos 2.18 y 2.19). En cierto modo, el beso final con el que se cierra felizmente la historia se construye a partir de un imaginario muy convencional del cine clásico, una imagen sublimada del romanticismo *kitsch* (foto 2.20) que coloca al paisaje en una posición central. De hecho, en el auténtico plano que concluye el filme, los personajes han desaparecido para quedar sólo ante los ojos del espectador el pintoresco paisaje de la puesta de sol sobre el mar de Galicia.



La película incorpora también rasgos de costumbrismo, incluso de folclore autóctono, que en algún fragmento como el de la feria en la que los amantes se reencuentran con el estudiante de medicina Panduriño (Florián Rey), adquieren una densidad casi documental (foto 2.21). También el *slapstick* está presente a través de la presencia de Pedro Elviro, *Pitouto* (que mantendría el mote en su carrera profesional posterior al filme), un remedo autóctono de los cómicos americanos y franceses. Sus escenas con el policía municipal Madroño hacen pensar en las de los *Keystone kops*. También se concentra en la perfecta legibilidad de las acciones por parte del público: el peso de las anécdotas para el enganche emocional del espectador (el robo de una empanada, las bofetadas a un periodista hostil al grupo de estudiantes…), la ilustración visual de *flash backs* cuando un personaje evoca un hecho significativo del pasado ya presentado por la acción, o la construcción visual de la conciencia interior del personaje en determinados momentos, como cuando Gerardo sueña que Carmiña puede caer en manos de un perverso rival (fotos 2.22 y 2.23). Todos estos elementos sirven para entender la doble dinámica que se extiende en el desarrollo cinematográfico en España, que no es demasiado diferente al de otros países: por un lado, el recurso a productos de distracción y ocio modernos locales fácilmente asimilables por el cine. Por otro, el molde del estilo internacional que desde Hollywood establece las fórmulas narrativas y de puesta en imágenes que se han validado como las más eficaces. La combinación de ambos componentes se va definiendo de acuerdo con el gusto de las masas urbanas y la eficacia de los recursos expresivos sometidos a su aceptación. Este proceso de desarrollo, experimentación y cambio de acuerdo con el consumo es el que, al fin y al cabo, define la modernidad.

2.21



2.22





2.23

2.3. Modernidad en transición

Si hay una figura que puede sintetizar la idea de modernidad en España, al menos en la configuración de una industria cultural, ésta no es otra que la del empresario Ricardo Urgoiti. Gracias a un excelente estudio de Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán[110] podemos conocer con detalle el complejo entramado industrial y creativo que fructificó con su labor en la España de los años veinte y treinta. Hijo de Nicolás María Urgoiti, de quien ya hemos tenido ocasión de hablar en el primer capítulo, respondía a las características del hombre moderno: formación de ingeniero, deportista (tres veces campeón de España de saltos de esquí entre 1929 y 1931) y responsable de iniciativas empresariales innovadoras, aparte de persona con ciertas inquietudes intelectuales y sociales. Vivió en Estados Unidos formándose en las nuevas tecnologías de la comunicación, pasando casi un año en fábricas de General Electric, donde, además del aprendizaje técnico, observó el modo en que la radio crecía tanto como fenómeno de información como, sobre todo, de distracción para las masas. A su regreso a España no dudó en volcar sus conocimientos en la puesta en marcha de una empresa que acabaría por convertirse en la más grande de la radiodifusión española de aquellos años: Unión Radio. La emisora lanzó su primera señal el 17 de junio de 1925 con presencia del rey Alfonso XIII. En poco tiempo logró consolidarse como la compañía dominante frente a las competidoras que surgieron en esos frenéticos momentos iniciales. Urgoiti comprendió inmediatamente, además, la necesidad de la sinergia entre los medios de comunicación y las diferentes ramas de la industria cultural. Por ejemplo, para difundir su emisora lanzó a la calle publicaciones como *Ondas*, «revistas modernas y atractivas, técnicas pero a la vez accesibles, concebidas para servir de ayuda a una rápida difusión de la radio entre los españoles y también como fuente de ingresos para la emisora»[111]. Su visión comercial, influida por su aprendizaje americano, le hizo comprender rápidamente que la publicidad sería el modo esencial de financiación de su modelo de negocio.

La naturaleza multifacética de su empresa, los vínculos familiares con personas que habían encontrado acomodo en la administración de otras compañías del sector mediático y cultural, así como las relaciones que supo labrar con sectores financieros y políticos influyentes, permitieron que Ricardo Urgoiti se convirtiera en un referente de la industria cultural española. Aparte de sus conexiones con el mundo editorial y la prensa periódica, Urgoiti desarrolló otros sectores de la tecnología sonora (creó el sello discográfico Rékord) y se situó como máximo responsable ejecutivo de la gran empresa Sagarra, dedicada a la exhibición cinematográfica y poseedora de un significativo grupo de cines de entre los más importantes de Madrid. Su manera de enfocar el negocio cinematográfico le condujo también a considerar inmediatamente la innovación tecnológica que estaba transformando el cine en Estados Unidos y los países más avanzados de Europa: el sonido. De este modo, intentó que la empresa Sagarra se convirtiera en la avanzadilla pionera del cine sonoro en España y que sus

salas se adaptaran rápidamente a los nuevos medios[112]. Después de una serie de problemas y fracasos, Urgoiti intervino en la producción de una de las primeras películas sonoras con capital español (en realidad una coproducción que dio paso a una doble versión en inglés y español), rodada en los estudios de Twickenham: *La canción del día* (Spanish Eyes, George B. Samuelson, 1930)[113]. La película seguía a pies juntillas las fórmulas de los primeros filmes parlantes, sobre todo el éxito de Maurice Chevalier para la Paramount: *La canción de París* (Innocents of Paris, Richard Wallace, 1929) y la respuesta del público fue entusiasta[114]. El triunfo permitió a Urgoiti aprender una nueva lección sobre el funcionamiento de la industria del cine. Debido a la carencia de una red de distribución, la mayor parte de los beneficios a escala internacional de la cinta fueron a pasar a otras manos. Además de la exhibición, por lo tanto, se hacía imprescindible establecer una red de distribución que permitiera sacar el máximo rendimiento a las inversiones en la producción de filmes. De este modo, integrando distribución y exhibición como primeros pasos de una empresa cinematográfica moderna, se fue consolidando el proyecto de Filmófono, que acabó constituyéndose definitivamente como empresa en 1931.

El trabajo empresarial de Urgoiti tuvo un notable impacto entre el público, que descubrió gracias a su importación de filmes europeos (alemanes, franceses e incluso soviéticos) otro tipo de productos cinematográficos diferentes a los provenientes de Hollywood. Filmófono se centró así en la distribución, consiguiendo en esta faceta importantes éxitos, como con el filme *Cuatro de infantería* (Westfront 1918, G. W. Pabst, 1930). Asesorado por algunos de los referentes del mundillo de la crítica cinematográfica del momento como Juan Piqueras, César M. Arconada, Nemesio Sobrevila o Luis Buñuel, financió además dos revistas profesionales, *Cinema Sparta* y también *Nuestro Cinema*[115], tribunas esenciales del pensamiento fílmico que ya se mostraba atravesado por las corrientes ideológicas de los tiempos. En el caso de algunos de estos colaboradores, cada vez más comprometidos con el predicamento comunista, se hacía patente la convicción de que la cultura era un espacio esencial de combate revolucionario. De hecho, tanto Urgoiti (aunque su enfoque siempre fue empresarial, no ideológico) como algunos de estos asesores habían abandonado en los años precedentes el círculo de Giménez Caballero, director del Cineclub Español y *La Gaceta Literaria*, que se encontraba cada vez más comprometido con el fascismo. De este modo, el 20 de diciembre de 1931 comenzó a funcionar un nuevo cineclub surgido de la iniciativa de Urgoiti y que contaba con la planificación de colaboradores filocomunistas como Buñuel y Juan Piqueras: el Estudio Proa Filmófono. Su difusión de las películas soviéticas, ya durante el Gobierno de la Segunda República, pero también del cine alemán o de las comedias francesas de René Clair, marcó la apertura a un tipo de filmes quizá no tan multitudinarios, pero que otorgaban prestigio a la empresa en el contexto cada vez más polarizado de la República. En cualquier caso, no podemos dejar de mencionar que el gran éxito comercial de la compañía distribuidora de Urgoiti y una fuente privilegiada de

financiación para sus proyectos (una tabla salvavidas según Cerdán y Fernández Colorado)[116] lo constituyeron las *Silly Symphonies* de Walt Disney.

El embrión de Filmófono explica un avance importante en el concepto del negocio cinematográfico que se produjo durante la transición del mudo al sonoro. El cambio tecnológico requirió la recomposición de la industria y un proceso de integración en grandes compañías capaces de consolidarse a través del dominio de alguno(s) de los tres sectores del negocio: la producción, la distribución y la exhibición. De hecho, las *big five* de las *majors* de Hollywood —Warner Bros., Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, 20th Century Fox, Radio-Keith-Orpheum (RKO)— establecieron un control monopolístico del mercado americano a través del dominio sobre los tres sectores durante casi dos décadas. En España, y en Europa en general, la situación fue diferente, pero se asentó la concepción del negocio ligada a la consolidación de redes de distribución y exhibición que pudieran mostrar una cierta competencia a la imbatible industria norteamericana. Algunas de estas redes locales consiguieron entrar en una relación simbiótica con Hollywood, como acabamos de ver con Filmófono.

Un camino semejante emprendió la otra gran productora española surgida estos años: Cifesa. La empresa fue fundada en 1932 por algunos aristócratas y empresarios valencianos, de perfil claramente conservador, que vieron en el cine una prometedora opción de negocio. Apenas un año más tarde, Cifesa ya estaba controlada por unos inversores que acapararon inmediatamente gran número de acciones. Se trataba de unos empresarios locales, la familia Casanova, dedicada hasta ese momento a negocios de aceite y productos químicos. Una de las primeras tareas de la compañía fue consolidar una red de distribución. Para lograrlo, resultó decisivo conseguir en el verano de 1933 la comercialización en España de las películas de Columbia Pictures[117]. El director estrella de esta productora, Frank Capra, arrasó con su comedia *Sucedió una noche* (It Happened One Night, 1934) y, junto con otros golpes afortunados, permitieron el despegue de Cifesa, que pronto pasó a la producción de sus propios filmes. Hacia 1935, la firma acabó su contrato con Columbia y se centró en la distribución de cine europeo y de otras compañías españolas. Por aquel entonces, los filmes musicales alemanes de Lilian Harvey o las comedias francesas eran tan populares en España como las grandes producciones de Hollywood[118].

Por lo que podemos observar, al igual que ocurrió en el resto del mundo, el salto al sonoro produjo una recomposición del tejido industrial del cine español. Asentadas sobre una red de distribución que permitía también una sólida financiación, Filmófono y Cifesa se consolidaron como las dos grandes empresas por su concepción de la producción más ajustada a la perspectiva moderna del negocio. Hacer películas con la nueva tecnología requería, además, una organización del trabajo más profesional y una mayor sofisticación técnica. Es precisamente a causa de esto que pronto aparecieron nuevos estudios dotados de los avances necesarios. Los primeros fueron los estudios Orphea de Barcelona, fundados por el empresario

andaluz Francisco Elías y operativos en 1932. Elías había sido el director del primer largometraje hablado en España, *El misterio de la Puerta del Sol* (1930), surgido por la iniciativa de un voluntarioso emprendedor llamado Feliciano Vítores[119]. Éste se había hecho con la exclusiva en España de un sistema de sonido, el Phonofilm, inventado por el norteamericano Lee De Forest y desechado en el proceso de estandarización tecnológica acordada por los estudios de Hollywood en 1927. El filme presentaba una endeble trama argumental alusiva a un crimen ocurrido recientemente en la capital, trufado con un tono de comedia y la inevitable fascinación por el «Hollywood madrileño» redivivo. En cualquier caso, lo más relevante es que *El misterio de la Puerta del Sol* ofrece una ilustración interesante de la celebración del sonido como «atracción» para un público todavía susceptible de sorprenderse por diferentes señuelos puestos a su disposición en la banda sonora: el estruendo de las máquinas de linotipia donde trabaja el protagonista (llamado Pompeyo Pimpollo, lo que nos da una elocuente muestra del tipo de humor del filme), la música incidental, los chistes y retruécanos con doble intención que largan los personajes, los impostados acentos extranjeros o castizos que producen un efecto cómico, etc.

Por lo tanto, Francisco Elías se encontraba en los primeros ensayos de la nueva tecnología, colaborando también en la puesta en marcha de un proceso de renovación industrial que crecía con rapidez. Poco después de Orphea, otros estudios como CEA o Estudios Cinema Español, S. A. (Ecesa) consolidaron, con mayor o menor fortuna, un incipiente entramado de infraestructuras para el cine sonoro en España[120]. Los primeros momentos del cine parlante produjeron otro fenómeno importante desde el punto de vista de la formación de los profesionales españoles y de la apertura a influencias foráneas. Muchos españoles pasaron por los más avanzados estudios de Hollywood o de París-Joinville entre 1928 y 1935. La razón para ello fue que, en el inicio del sonoro, la tecnología todavía era bastante limitada y obligaba a grabar a la vez imagen y sonido sin recurso a alteraciones o correcciones en la posproducción. No había tampoco posibilidades de doblaje de películas hasta entrados los años treinta. Debido a la importancia del mercado en lengua española, los grandes estudios de Hollywood y sus sucursales en París importaron masivamente actores, guionistas, escritores e incluso técnicos a los principales centros de producción con el fin de realizar versiones en distintas lenguas de los filmes que se iban rodando, aprovechando decorados y la cadena de producción en serie de las grandes compañías. El listado de personajes del cine español (junto con otros que marcharon desde Latinoamérica o incluso Filipinas a Hollywood) es considerable, incluyendo autores del renombre de Enrique Jardiel Poncela o Gregorio Martínez Sierra, además de actores que alcanzaron un considerable prestigio, como Rosita Díaz Gimeno, José Crespo, Rosita Moreno, etc[121]. Aunque su emigración a Estados Unidos fuera previa a la aparición del sonoro, la eclosión del cine musical le permitió alcanzar el estrellato en Hollywood al catalán Xavier Cugat, difusor incansable de ritmos latinos

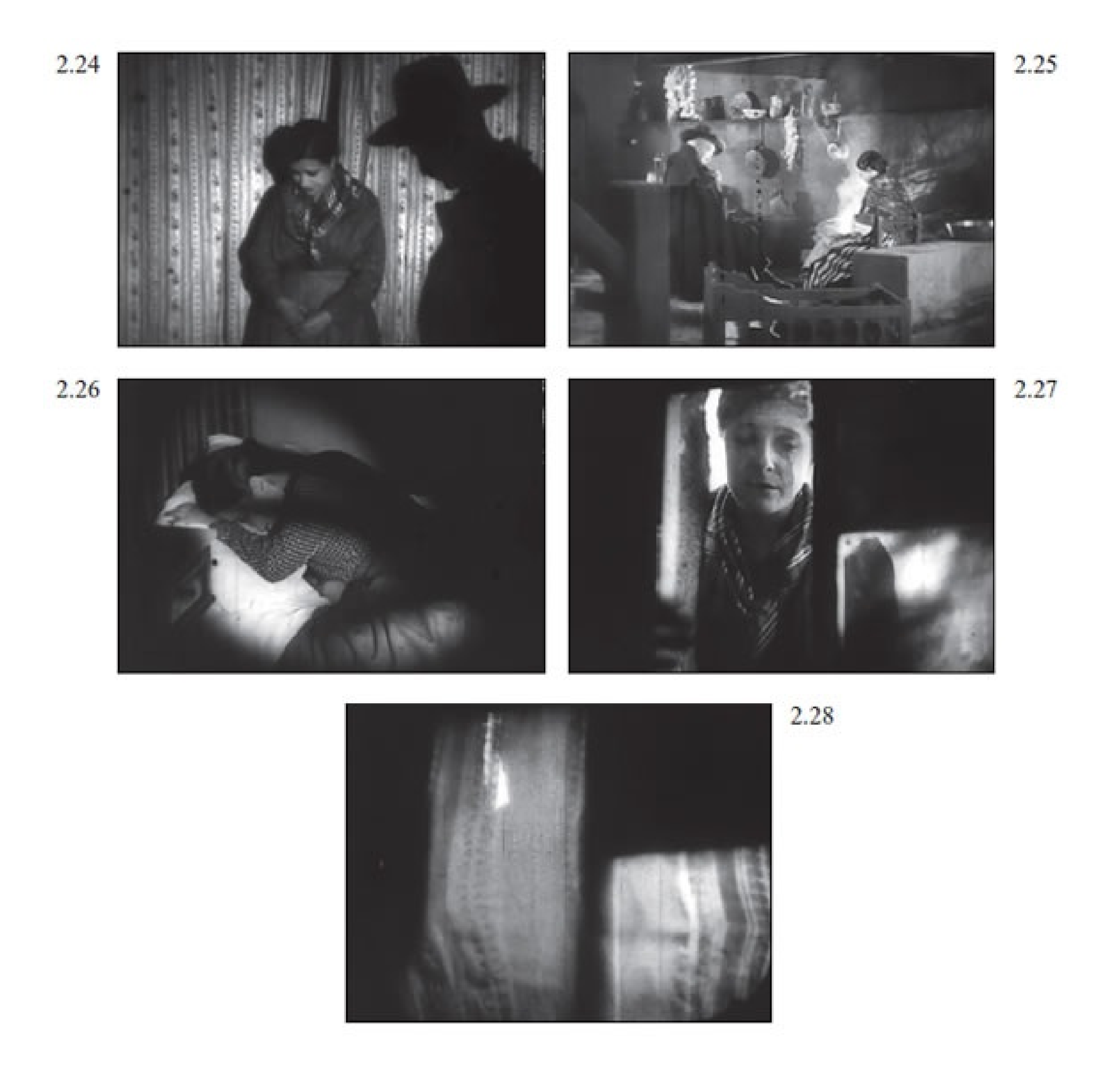
como rumbas y mambos por los filmes del período, mientras dirigía la orquesta con un perrito de lanas sobre su brazo.

La llegada del sonido había reavivado una idea latente que fue particularmente debatida en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. Ésta no era otra que la oportunidad que aparentemente se abría al cine de habla hispana por el acceso a un enorme mercado (100 millones de hablantes y unas seis mil salas de cine según estimación de Román Gubern) sobre el que se disponía la posibilidad de actuar con cierta ventaja sobre la potente industria anglófona. El congreso se movía bajo los principios de otro celebrado previamente, el I Congreso Español de Cinematografía de 1928, en parte inspirado por la dictadura de Primo de Rivera dentro de su política de construcción de una imagen nacional[122]. La reunión de Madrid no consiguió coordinar una respuesta industrial y comercial al cine sonoro desde los países hispanohablantes. Como suele ocurrir, las ambiciosas declaraciones de intenciones, no encontraron aplicación en la realidad[123].

De este momento de transición e incertidumbre resulta particularmente representativa *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930). Antes de emprender su realización, Rey había tenido una fallida experiencia sonora al aplicar la tecnología de discos sincronizados de Filmófono en su filme *Fútbol, amor y toros* (1929). Debido a que la utilización del sonido todavía era muy precaria en España, consideró más viable, a pesar de que resultara anacrónico, abordar el proyecto de *La aldea maldita* como un filme mudo, aunque sin perder de vista la posibilidad de una sonorización posterior[124]. El resultado final fue satisfactorio y Rey, con una pequeña financiación de un amigo entusiasta del filme, se animó a sonorizarlo inmediatamente. En los estudios de Épinay-sur-Seine, cerca de París, reconstruyó parte de los decorados utilizados para la versión muda y volvió a rodar las escenas con diálogos incorporados. La versión sonora resultante se estrenó en París con considerable éxito. Sin embargo, esta copia se ha perdido y hoy en día sólo disponemos de una excelente reconstrucción de la versión muda, que igualmente tuvo un gran impacto y ha sido considerada tradicionalmente como la obra cumbre del cine español de la etapa muda.

La producción de *La aldea maldita* pasó por considerables estrecheces económicas (fue en parte financiada por su protagonista, Pedro Larrañaga) que impidieron abarcar el proyecto con toda su ambición. Se puede observar cómo el desarrollo narrativo se condensa así en la elaboración minuciosa y muy sofisticada de una serie de secuencias cuyo hilvanado depende, quizás en exceso en comparación con otros filmes semejantes de Alemania o Francia, de intervenciones del narrador en forma de cartas, didascalias, noticias de periódicos, o mensajes y notas enviadas por los personajes, que van cubriendo las necesarias elipsis o los cambios de actitud de los protagonistas. Frente a estos condicionantes, la puesta en escena revela la impregnación por parte de Florián Rey de las grandes tendencias del estilo internacional en su momento de máximo apogeo. Al parecer, algún crítico intentó

denigrar la película afirmando que parecía una producción de la Universum Film AG (UFA), para alborozo de sus defensores, como Juan Piqueras, que lo consideraban un cumplido[125]. Efectivamente, en el filme se pueden encontrar rasgos de la fotografía de clave baja de origen expresionista (foto 2.24), también la densidad atmosférica y pictórica de los interiores del cine europeo (foto 2.25), la elaboración metafórica de las sombras (foto 2.26), las soluciones sobre la textura de la imagen de raíz impresionista (fotos 2.27 y 2.28) e incluso las imágenes disueltas y encabalgadas de las sinfonías urbanas (foto 2.29). Toda esta síntesis de estilos la hace perfectamente homologable con las grandes corrientes del cine europeo y americano de finales de los años veinte.


2.24
2.25
2.26
2.27
2.28

De este modo, en *La aldea maldita* todavía domina la fuerza evocadora, plástica y simbólica de las imágenes del cine mudo, así como una absorción de la estructura narrativa del melodrama, aunque la trascienda por recursos que apuntan a un nivel más complejo. Comienza, por ejemplo, con unos planos metafóricos mostrando un paisaje castellano, el de la aldea que da nombre al filme, que parece fosilizado, pétreo. El espacio asume así un carácter intemporal, ligado únicamente al incesante ritmo de los adversos ciclos naturales. La cruz de piedra del primer plano del filme

parece una extensión de los escasos árboles igualmente minerales donde, por cierto, también parecen fundirse los lugareños (foto 2.30). Se nos sitúa de este modo ante un espacio primario, atávico, de agrestes montañas, con el que se mimetizan perfectamente los famélicos habitantes que se encuentran a merced de las inclemencias de una naturaleza hostil. Cíclicamente se desencadena la catástrofe que arruina las cosechas, por eso se extiende la leyenda de la maldición que ha caído sobre la aldea. En ese mundo trágico y primigenio, sólo hay un legado que heredan inevitablemente los hijos de los padres: el acendrado sentido de «honor castellano». El patriarca de la familia protagonista, el abuelo Juan Castilla (Víctor Pastor), condensa todas estas características en su ascética figura de personaje tonante, ciego y empecinado en llevar el hambre con orgullo. Su sentido del honor, en suma, es tan pétreo e inmutable como el paisaje que le rodea. Esos valores han sido heredados por su hijo, Juan Castilla (Pedro Larrañaga), el protagonista del filme, quien observa con horror cómo una nueva tormenta destroza el fruto de su trabajo.

2.29





2.30

Sin embargo, no todos los habitantes de la aldea se resignan. Hay personajes dinámicos, en este caso, encarnados por algunas de las mujeres jóvenes del pueblo. Acacia (Carmen Viance), la mujer de Juan, junto con Magdalena (Amelia Muñoz), sueñan con escapar de la aldea y encontrar una vida mejor. En una escena en la que Acacia y Magdalena evocan la vida fuera del pueblo, un *collage* con imágenes de Madrid (véase foto 2.29) puede producir una cierta sorpresa en el espectador, al hacerle descubrir de repente que la acción se desarrolla en el tiempo contemporáneo, es decir, en un mundo con coches y grandes edificios que coexiste con el marco intemporal de la aldea. Algunos gestos sutiles ya nos han hecho entrever la distancia entre Acacia y el mundo esclerotizado que la rodea. En la escena en la que se produce la tormenta, por ejemplo, ella lee tranquilamente un folletín de crímenes mientras las viejas del pueblo se encomiendan a los santos en angustiosos rezos y plegarias, fotografiadas de nuevo con densas sombras opresivas (foto 2.31).

2.31





2.32

La vertiente melodramática del filme también se elabora a partir de la puesta en escena. Sin suerte en su escapada a la ciudad, Acacia se convierte en chica de alterne. Juan la encuentra por casualidad y decide llevarla al pueblo para mantener las apariencias ante su padre moribundo, pero le impone que, aunque vivan en la misma casa, no podrá acercarse a su hijo. La disposición de los actores incide constantemente en esa dolorosa situación. Una noche, Juan y su hijo se quedan dormidos en la silla del comedor. Acacia se aproxima a ellos lentamente (foto 2.32). El dramatismo descansa sobre el gesto de la actriz, sus tímidos movimientos de aproximación, la larga duración de la secuencia. Algunos insertos del rostro de Acacia apoyan la emotividad e incluso elaboran un comentario simbólico sobre su duplicidad (foto 2.33). Un leve temblor de la mano del marido durante el sueño le produce un súbito estremecimiento. La sombra de esa misma mano (véase foto 2.26), que además había aparecido de manera terrorífica en el encuentro de Juan con Acacia en la taberna donde se prostituía (foto 2.34), se proyectará, en gesto expresionista, sobre el cuerpo de la mujer mientras llora desconsolada en su lecho. El recurso a marcar la distancia espacial entre la mujer y su hijo será un elemento constante en el transcurso del filme (foto 2.35).



2.33



Como he afirmado más arriba, con su complejo entramado simbólico y su depurada puesta en escena, *La aldea maldita* supone la muestra más madura del estilo internacional de finales de los años veinte entre el cine rodado en España. Pero su importancia alcanza un nivel aún mayor en la medida en que revela algunos de los síntomas culturales e incluso ideológicos que hemos ido tratando referidos al problema de la modernidad. La trama del filme desvela el anquilosamiento de las tradiciones que detienen los cambios y la renovación[126], el sentimiento trágico de la relación con el entorno y de la propia vida, la rigidez de las relaciones sociales, el sometimiento de la mujer, el peso agobiante de una moral trasnochada basada en el honor y en la religión, la amenaza de lo novedoso, el contraste insalvable entre el campo y la ciudad. Paradójicamente, en su cierre, ofrece una solución de consenso, de aceptación y superación del pasado y, consecuentemente, una apertura de posibilidades hacia el futuro a través del perdón de Juan a su mujer, sumida en un dolor que bordea la locura. En cierto modo, ese consenso es resultado de un traumático recorrido narrativo e iconográfico de corte esencialista, casi noventayochista (con la mística castellana incluida) por lo más profundo y trágico de la realidad española. Es interesante mencionar que Florián Rey tenía en su ideario, expresado en artículos y entrevistas de aquellos años, un proyecto de corte nacionalista basado en la exploración de las esencias del folclore, la cultura autóctona y la tradición histórica. Según él, el adecuado tratamiento de estos temas en el cine («sin cinematografía no hay nación», afirmaba) devolverían a España el «prestigio» perdido[127]. La fragua de ese discurso nacionalista, ideológicamente conservador en este caso, pero particularmente complejo por su asunción de referencias, imaginarios y narrativas heterogéneas e incluso contradictorias, es uno de los rasgos esenciales de

la cultura española en el período de Primo de Rivera y de la República.

Por su apertura a las soluciones del estilo internacional, *La aldea maldita* es sólo comparable (a pesar de sus enormes diferencias) en el ámbito español a algunas de las grandes películas de Benito Perojo del momento. Algunas de ellas fueron filmadas en Francia, aunque con actores y temas españoles, como *El negro que tenía el alma blanca* o *La condesa María*, ambas de 1927. Particularmente la primera, basada en una novela de Alberto Insúa, mostraba el carácter cosmopolita que era recibido con desagrado por algunos críticos locales, preocupados por el desarrollo de una cinematografía *nacional* coherente con el programa de la dictadura. Ciertos elementos de la iconografía podían resultar verdaderamente chocantes para los más pacatos de estos críticos. En un cabaré de ambiente español de Montmartre, una orquesta de músicos negros vestidos de gitanos ameniza la velada de los parisinos que acuden a bailar el fox-trot y el charlestón (foto 2.36). Otros rasgos de la sensibilidad de Perojo hacia las convenciones narrativas del estilo internacional emergen en los más variados detalles. La aparición de la estrella principal del filme, Conchita Piquer, está escenificada como las energéticas irrupciones de las *gamines* chaplinescas. Su presentación será todo menos glamurosa: un primer plano con su cara tiznada de carbón mientras buscaba a su gato *Charlot* le permite hacer divertidas muecas (foto 2.37). La escena, por supuesto, también tiene su proyección narrativa, pues esa cara negra remite al problema del trágico amor interracial que sostiene el drama. El filme muestra por otro lado una asunción de algunos estilemas del cine experimental. En la famosa escena de la pesadilla (en la que intervino, en la elaboración de los efectos especiales, Segundo de Chomón), los efectos oníricos remiten tanto a las atracciones de los primeros tiempos como a las distorsiones ópticas de la vanguardia (fotos 2.38 a 2.40).



2.4. Forja de identidades

Las tensiones entre nacionalismo y localismo que acabamos de ver son decisivas para entender la cultura del período. Al igual que lo que ocurrió en otros países europeos a lo largo del siglo XIX, la dictadura de Primo de Rivera emprendió un proceso de nacionalización de las masas que se plasmó en los productos culturales, educativos y las formas de sociabilidad relacionadas con los espectáculos. En su libro *Haciendo españoles*[128]…, Alejandro Quiroga expone cómo la dictadura puso en marcha un programa de recuperación del pensamiento más conservador e incluso reaccionario del siglo XIX y principios del XX (Juan Donoso Cortés, Jaime Balmes, Juan Vázquez de Mella o Marcelino Menéndez Pelayo), que fue puesto al día por autores como Ramiro de Maeztu, José María Pemán o José Pemartín. En este retorno del tradicionalismo hispánico y católico, no faltaron guiños a la modernidad de raíz irracionalista y vitalista, que en España se identificaba fundamentalmente con la obra de José Ortega y Gasset, tan ambigua y a menudo susceptible de las interpretaciones más opuestas. Este difícil pacto entre la tradición más vetusta y algunos de los símbolos de la modernidad encontró una expresión elocuente en las grandes

construcciones arquitectónicas vinculadas con el Régimen. Quizá la mejor plasmación sea la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona (coincidente en fechas con la Exposición Iberoamericana de Sevilla) que presentaba, consumados en su concepción iconográfica y diseño, los aspectos de la imagen nacional que deseaba transmitir el Gobierno de Primo de Rivera. Particularmente interesante es la elaboración de una de las atracciones fundamentales de la exposición celebrada en la capital catalana: el Pueblo Español. A través de un cuidado proceso de selección y síntesis, que tenía que ver también con el interés etnográfico y con la difusión de la fotografía para estos fines, el Pueblo Español reconstruía, en una superficie de unos veintitrés mil metros cuadrados, alrededor de ciento quince edificaciones representativas de la arquitectura típica de las distintas regiones del país, así como una selección de algunos de los monumentos más señalados[129]. El Pueblo Español recurría, por tanto, a las expresiones más tradicionales de la arquitectura popular mezcladas con las grandes edificaciones militares y religiosas. La presencia de este enmarañado decorado folclórico se ubicaba, no lo olvidemos, en el contexto general de la celebración de la industria, el comercio, los transportes y la modernidad que supone toda Exposición Universal. Además, llevaba al corazón de la metrópoli más avanzada del país las manifestaciones más atávicas del mundo rural. Ni qué decir tiene que esta síntesis identitaria española se emplazaba en la capital de la secularmente autonomista Cataluña. Es cierto que el propio Primo de Rivera había contado para su ascenso al poder con el apoyo de amplios sectores de la burguesía catalana. No olvidemos tampoco el carácter hasta cierto punto retrógrado y nostálgico del *noucentisme*, del que ya tuve ocasión de hablar en el primer capítulo, y que fue en cierto modo el sustrato cultural del que partieron los planificadores del evento de Barcelona. En cualquier caso, la mistificadora fantasía del Pueblo Español supone, en primer lugar, un intento de síntesis de elementos profundamente heterogéneos que expresa también las incertidumbres ante los rápidos procesos de modernización y la imparable pérdida de tradiciones y formas de vida seculares. Pero, además de todo esto, supone algo quizá más importante. El Pueblo Español trataba de construir un espacio privilegiado de ocio, una especie de parque temático pensado para satisfacer las expectativas exclusivamente turísticas de los visitantes de la Exposición. De hecho, el público consumió masivamente postales y se fotografió sin descanso junto a unos sucedáneos de monumentos puestos cómodamente al alcance de la mano (y de la vista). El de 1929 era ya un tipo de turista moderno, interesado en recolectar experiencias a través de su registro en imágenes. En suma, como afirma Jordana Mendelson: «El Pueblo Español dependía de la comercialización de la cultura para activar la identidad nacional»[130].

Más o menos logrados, estos procesos de síntesis entre tradición y modernidad fueron acompañados también de un inevitable componente en la construcción imaginaria del nacionalismo: la definición de un *otro* ante el que edificar la propia identidad. En todo discurso nacionalista resulta esencial apuntar hacia un referente

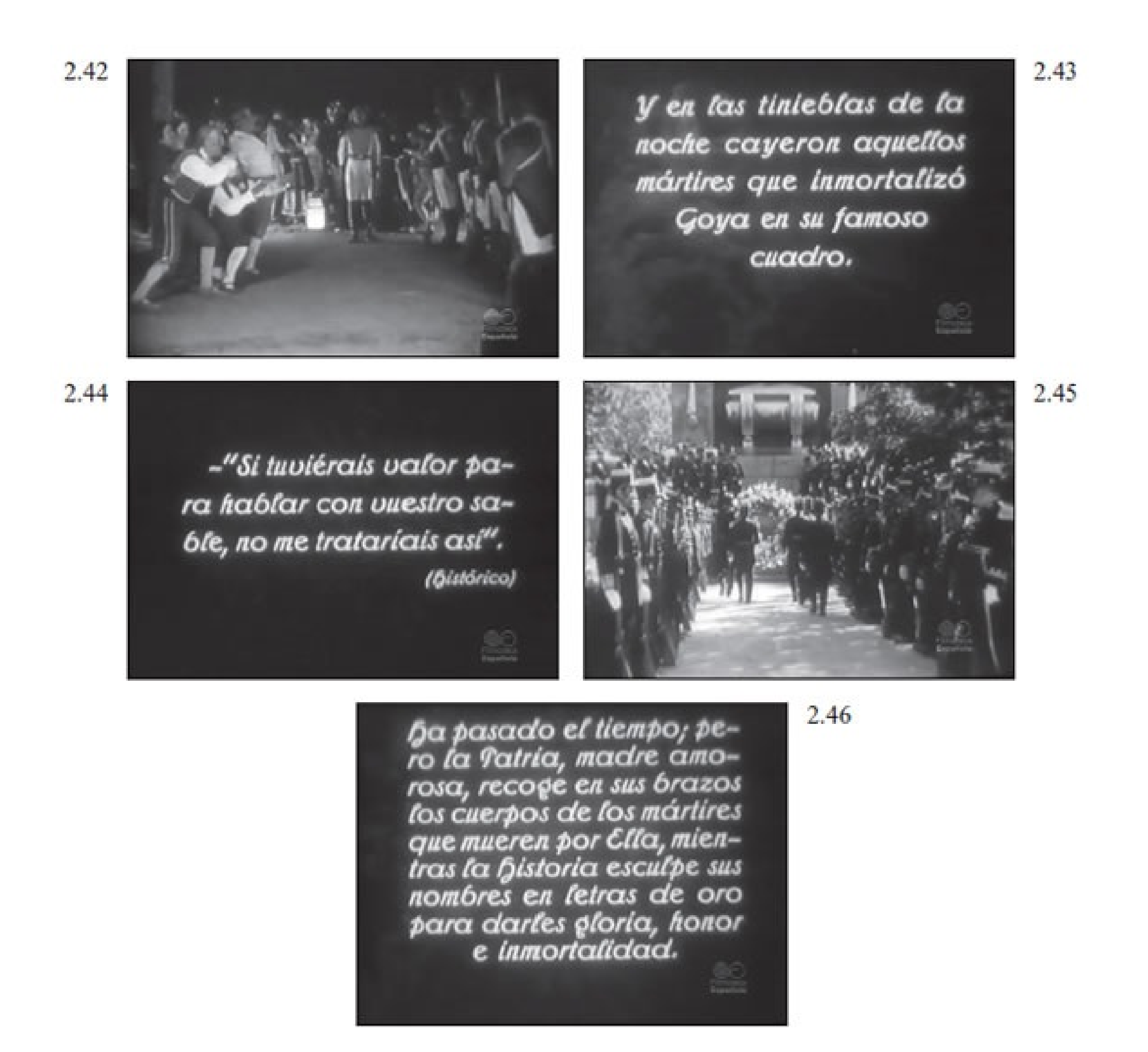
del que se debe diferenciar la comunidad sentida como propia. Habitualmente, ese referente se construye como una amenaza o un responsable de agravios históricos que deben ser resueltos. Como acabamos de ver, el material básico del nacionalismo español de la dictadura de Primo de Rivera seguía la línea esencialista, de inspiración noventayochista, evocadora de una idealizada tradición vinculada a la religiosidad y a la mística castellana. Este discurso se topaba con un contexto particularmente propicio para las exaltaciones nacionalistas, fundamentalmente debido a la dolorosa y larga guerra del norte de África. La propia dictadura había surgido también como consecuencia de las funestas campañas militares que culminaron con el Desastre de Annual del verano de 1921. Un número desconocido de soldados, que algunas fuentes estiman en unos ocho mil, fueron masacrados en pocos días por los rifeños debido sobre todo a la incompetencia de sus mandos. De este modo, el drama de la guerra, la épica y el sacrificio pasaron a ser material recurrente en obras literarias bastante exitosas, que iban desde la convencional celebración del heroísmo hasta la más descarnada denuncia. En el primer grupo, podríamos situar las popularísimas novelas africanas de Rafael López Rienda, que dieron paso a aclamadas versiones fílmicas, como *Los héroes de la legión* (López Rienda, 1927)[131]. En el segundo, las críticas y desgarradoras novelas *El blocao* (José Díaz Fernández, 1928) o *Imán* (Ramón J. Sender, 1930). Por otro lado, aparte de las centradas en la vida militar, películas tan significativas como *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), *Malvaloca* o *El cura de aldea* derivaron también parte de su material dramático hacia la guerra del Rif. Todavía bastantes años más tarde, el rucio de Perico (Miguel Ligero), protagonista cómico de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), lleva el infamante nombre de *Abd-el-Krim*, líder de la revuelta rifeña.

En cualquier caso, la idealización de la nación primorriverista asume su representación fílmica más condensada en una vehemente película: *El 2 de mayo* (José Buchs, 1927), que nos ha llegado en una copia incompleta. No hay probablemente acontecimiento histórico más señalado para la construcción de la identidad moderna de España que la guerra contra los franceses, aunque fuera un tema poco tratado por el cine español del momento. El filme de Buchs adquiere una actitud solemne en la descripción de la sublevación del pueblo de Madrid contra la ocupación napoleónica. Para ello, su tono recuerda a veces la estructura y los recursos del melodrama épico, del que *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1914) es el referente ineludible. Los componentes no dejan de ser convencionales: una historia de amor entre jóvenes heroicos en el contexto de la guerra, el contrapunto cómico de una pareja sainetesca que aligera la atmósfera emocional; peligros, espionajes, traiciones, rescates en el último momento, grandes gestos protagonizados por héroes que mueren en poses escultóricas, como ocurre con el capitán Daoiz (José de la Fuente) en la defensa del parque de artillería de Monteleón (foto 2.41)… Tampoco falta el villano lascivo, el capitán francés Legarnier (Felipe Reyes), que amenaza con mancillar la honra de la joven maja

Rosario (Amelia Muñoz). Dos recursos son particularmente reveladores de la ambición épica de la película. Por un lado, la voluntad de reconstruir algunos iconos de la imaginación nacional en torno a los hechos narrados. De este modo, es inevitable la cita al cuadro de Goya de *Los fusilamientos del 2 de mayo* (fotos 2.42 y 2.43) y *La carga de los mamelucos*, u otras menos explícitas a la imaginería *pompier* y melodramática, como *La muerte de Velarde* de Joaquín Sorolla o las pinturas sobre el mismo tema de Manuel Castellano. Por otro lado, también como en el filme de Griffith, la pretensión de ofrecer al público una reconstrucción que se ofrece como *documental*, es decir, como recreación fiel de los hechos importantes. Consecuentemente, el filme trata de ser meticuloso en la presentación de algunos escenarios esenciales de los hechos y en la transcripción de frases *históricas*, como la respuesta de Daoiz al oficial francés que le pide su rendición (foto 2.44). Además, los momentos culminantes se salpican de anécdotas suficientemente conocidas por el público (como, por ejemplo, la muerte de Manuela Malasaña), con el fin de producir un mayor realismo en la descripción *documental* de los hechos. Finalmente, como culmen de la ambición nacionalista del proyecto, el recuerdo de los héroes de 1808 se enlaza en el cierre del filme con el tiempo presente a través de la imagen de un regimiento de soldados vestidos de gala que rinden homenaje a los caídos (fotos 2.45 y 2.46).



2.41



Este discurso nacionalista conservador también tuvo reflejos algo más pálidos, de corte regionalista, en algunas producciones periféricas. De hecho, como hemos visto en el Pueblo Español, la dictadura potenció en parte los regionalismos como forma de nacionalismo español[132]. Pero este regionalismo ya bebía de fuentes previas, explotadas por otro lado por las formas de distracción popular que hemos ido mencionando anteriormente: la zarzuela, el sainete o incluso la novela. Así, un imaginario regional, que a veces podía establecer relaciones con postulados nacionalistas suavizados, se hizo visible en algunos ejemplos del cine español de los años veinte. En el caso vasco, la película más representativa fue *El mayorazgo de Basterretxe* (1928), realizada por los hermanos Mauro (director) y Víctor (director de fotografía) Azcona. El filme se basaba en la novela *Mirentxu* (1914-1917)[133] del jesuita Pierre Lhande, un escritor y filólogo típico del pensamiento nacionalista romántico: impregnado de un espíritu nostálgico del pasado. Una parte de los sectores ilustrados vascos habían impulsado, a través de publicaciones como *Hermes* (1917-1922) una promoción del nacionalismo tradicional equiparable al *noucentisme*[134]. En *El mayorazgo de Basterretxe*, la mistificación de la tierra y de las costumbres autóctonas, tal como nos indican los títulos que abren el filme (fotos 2.47 y 2.48), entronca perfectamente con la lectura romántica y conservadora que sostenía la idea

nacional vasca gestada desde finales del siglo XIX, cuyo máximo exponente fue Sabino Arana. La trama nos sitúa así ante un mundo rural e inocente, el de la imaginaria villa de Aizgorri, poblado de campesinos y pescadores volcados en el trabajo y en la conservación de sus acendradas tradiciones. El comienzo del filme, de hecho, nos presenta una serie de danzas folclóricas en homenaje a la patrona del pueblo, incluido un aurresku que parece dar la bienvenida al espectador. Ese mundo arcádico es elaborado iconográficamente a través de la fusión pintoresca de los personajes con el paisaje (foto 2.49). Pero todo paraíso tiene su serpiente, y la amenaza a ese mundo viene representada por dos villanos, incrustados en ese espacio, aunque definidos por su *exterioridad*: el taimado don Timoteo (Víctor Barquilla), que tras hacerse rico «en la aventura», decidió instalarse en Aizgorri, y su fiel sicario Lagarto (J. Salamanca), cuyo nombre basta para definir la calaña del personaje. Las manipulaciones de los villanos y un asesinato misterioso complican la acción, sobre la que no deja de pender la impresión de la exterioridad amenazante. Por ejemplo, tras ser emborrachado por don Timoteo, Josechu (Eduardo Morata), el heredero del mayorazgo que sueña con el mar, es llevado a la ciudad para ser corrompido por mujeres de mala vida. El esquematismo narrativo conduce a una resolución final que incluye una carrera contra el reloj (al estilo de Griffith) con el fin de salvar el mayorazgo de las garras del usurero y también al descubrimiento del auténtico criminal, por supuesto, Lagarto. Éste confiesa en su lecho de muerte el crimen a un vecino del pueblo. Resulta particularmente interesante, dentro de este tono arcaizante que se refleja en las soluciones narrativas y del estilo fílmico, que en la elaboración de esta escena se acuda a un recurso típico del cine de los primeros tiempos. De este modo, el encuadre en el que aparece el moribundo incluye por unos instantes un globo donde se hace visible al espectador la acción del crimen (foto 2.50), un socorrido *flashback* que sirve para cerrar de manera rotunda y feliz todos los cabos sueltos.

2.47

2.48

2.49 

 2.50

Otro lugar que desvela una significativa recuperación de la cultura autóctona fue Valencia. Tras la decadencia de Barcelona, se convirtió en el segundo centro de producción más importante de España. Su precaria pero constante producción cinematográfica, parte de ella basada en explotar temas locales, se mantuvo desde los tiempos de la casa Cuesta[135] gracias a figuras como Juan Andreu (que llegaría a hacer el primer filme sonoro valenciano, el sainete cómico *El faba de Ramonet* de 1933), el actor cómico Pepín Fernández o el director italiano Mario Roncoroni. Una de las razones para explicar esta pervivencia de la infraestructura de producción de filmes es el enorme éxito de público de las salas valencianas, que configuraban una de las más densas redes de exhibición del país[136]. A este público le gustaba ver representados temas cercanos, ambientados en espacios familiares y que reflejaran sus costumbres. Valencia había tenido también su *renaixença* local, con un florecimiento de la lengua y las tradiciones autóctonas, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La rápida modernización de sus núcleos urbanos convivió sin demasiado conflicto con una próspera agricultura volcada a la exportación. La aparición además de figuras de renombre internacional, como Vicente Blasco Ibáñez o Joaquín Sorolla, sirvió para llevar los temas y la iconografía de la vida valenciana por todo el mundo, incluido Hollywood. Un amigo cercano de estos famosos creadores fue Maximiliano Thous, el cineasta más importante de la ciudad en este período. Poseedor de buenos contactos con influyentes personajes de la política y la economía locales, Thous se había dedicado a todo tipo de producciones culturales y periodísticas, incluida la composición de libretos de zarzuelas para el músico José Serrano. En los años previos a la dictadura de Primo de Rivera, Thous se había dedicado también, sin demasiada fortuna, a la política, distinguiéndose como un federalista defensor del *Estat Valencià* (por cierto, había nacido en Pravia, Asturias). De entre su producción cinematográfica, casi toda perdida, destaca un filme que se ha conseguido recuperar casi por completo y que constituyó su producción más ambiciosa, importante y ruinosa, *Moros y cristianos* (1926). De hecho, no consiguió finalizarla de acuerdo con sus planes ni llegó a estrenarla[137]. Basado en la zarzuela homónima de cuyo libreto era autor, Thous se centraba en reflejar paisajes y costumbres que van del ocio distinguido de las clases más pudientes en los balnearios de la playa de la Malvarrosa (foto 2.51) hasta la kermés popular en la que culmina el

drama. En medio de las fiestas de moros y cristianos, el protagonista, que tiene que representar el papel del capitán moro, descubre que el capitán cristiano es el acosador de su mujer. De este modo, durante la celebración caótica y carnavalesca de la fiesta, con todo el pueblo disfrazado, la irrupción de la violencia supone un contraste turbador (foto 2.52). En cualquier caso, la versión cinematográfica no sólo extendió necesariamente el desarrollo de la zarzuela original, como solía ocurrir en estos casos; también suavizó los efectos de la tragedia y la parte escabrosa del adulterio.



2.51



2.52

En menor escala de lo que ocurrió en Valencia, algunas propuestas provenientes de otras zonas de España revelaron un interés por la cultura local, como pasó con Galicia (el filme *Maruxa*, de Henri Vorins, 1923, también inspirado en una famosa zarzuela del catalán Amadeo Vives). Estos filmes dejaron muestras de ese gusto del público por ver reflejadas en el medio moderno de entretenimiento sus tradiciones y costumbres, más o menos recientes, que los constituían como comunidad imaginada.

Paradójicamente, Cataluña, el territorio peninsular con una mayor tradición cultural y política nacionalista, no desarrolló en este momento un cine que se correspondiera con estos postulados. El agotamiento del proyecto cultural *noucentista* y el escepticismo ante el cinematógrafo de las élites intelectuales tuvo algo que ver con esta cuestión, pero fundamentalmente hubo también razones políticas. La dictadura de Primo de Rivera y las disensiones internas entre los diversos grupos del nacionalismo catalán acabaron con el proyecto de la Mancomunitat de Catalunya, una organización política que había sido promovida por los sectores conservadores y que estuvo vigente entre 1914 y 1925. Por otro lado, el temor al radicalismo amenazante de la clase obrera y las oportunidades de crecimiento económico abiertas por la dictadura derivaron lo más interesante de la producción cultural hacia el periférico terreno de la vanguardia artística más radical, como veremos en el capítulo sexto. La producción cinematográfica catalana se reactivó algo con el establecimiento de los estudios para el cine sonoro y también con la llegada de la Segunda República y la instauración de la Generalitat de Catalunya en agosto de 1931. La política de la Administración catalana anterior a la guerra tuvo escasa repercusión en la industria fílmica, excepto en la vertiente pedagógica. En cualquier caso, en 1933 Domingo Pruna rodó, en los flamantes estudios Orphea, el primer filme en catalán (aunque también con una versión en castellano): *El café de la marina*, que adaptaba una obra

teatral de Josep Maria de Sagarra. Los problemas y pobres resultados del filme abrieron un debate sobre la viabilidad económica de un cine en lengua catalana[138].

2.5. Folclore e industria cultural: la imaginación de la españolada

Pero el elemento decisivo de la construcción de una comunidad imaginada en los años veinte tiene que ver con el entrecruzamiento de dos factores básicos en la configuración de un modelo de entretenimiento vinculado a la consolidación de la industria cultural y del espectáculo. Y además, este entrecruzamiento cobra su máximo apogeo en un contexto histórico específico: el de la Segunda República. Los dos factores a los que me refiero son, en primer lugar, el desarrollo desde el Romanticismo y a lo largo de todo el siglo XIX de una recuperación de la cultura popular que entiende las danzas, bailes, festejos y otras manifestaciones folclóricas o tradiciones (o, por supuesto, las lenguas propias) como expresiones de una *esencia nacional*. La etnografía, la filología o la investigación sobre la genealogía de las lenguas, las naciones, y sobre todo de los *pueblos*, desarrollada en esos momentos, tendrán un impacto fundamental en los procesos de nacionalización de las masas. El segundo factor decisivo fue el entrecruzamiento de estas tradiciones recuperadas y/o reinventadas con los medios culturales y de comunicación masivos del siglo XX, especialmente las reproducciones sonoras (fonógrafo y discos intensificados con la radiodifusión) y el cine.

Una de las derivaciones más interesantes del ideario romántico de búsqueda de voces ancestrales de los pueblos se expresó de manera particularmente eficaz en la tradición musical. Las danzas y canciones populares penetraron con éxito en los esquemas musicales tardorrománticos y atravesaron Europa desde Rusia hasta España, configurando ese extendido movimiento conocido como nacionalismo musical. Compositores como Mijail Glinka, Edvard Grieg, Jan Sibelius, Antonín Dvorak, Béla Bartók o Charles Ives, entre muchos otros, representan las diversas caras de esta tendencia, que va desde las formas más apegadas a las fuentes folclóricas hasta las que rozan la experimentalidad. Pero, desde luego a una escala más profunda, una figura esencial en la culminación de este proceso (muy influyente, dicho sea de paso, en la cultura catalana finisecular) sería la de Richard Wagner, que condensaría en su obra ese ejercicio de transmisión, por decirlo con palabras de George Mosse, del *Mythos* (el encuentro con las esencias y las voces ancestrales superando el presente y remitiéndose a una intemporalidad) al *Volk* (el pueblo esencial e inalterable) a través de la música concebida además como espectáculo, o casi mejor, como liturgia civil[139]. De este modo, los avances de la modernidad, la masificación de las ciudades y el debilitamiento de formas premodernas de cohesión social, definieron nuevos referentes culturales y también nuevas formas de sociabilidad en las que la música (sociedades musicales, coros y orfeones, bandas de

pueblos o de sociedades obreras…) cobraba un papel cada vez más importante. La imparable fuerza del folclore, reelaborado en formatos musicales actualizados, se hizo presente también en el nacionalismo musical español, que encuentra su punto culminante en compositores que llegan a la madurez de su obra entre 1880 y 1930: los catalanes Enrique Granados e Isaac Albéniz o los andaluces Joaquín Turina y Manuel de Falla, por citar nombres incuestionables de una larga lista. La *Suite española* (1887) y la *Suite iberia* (1905-1909) de Albéniz incluyen, por ejemplo, el uso de material folclórico procedente de las más diversas regiones españolas, de Asturias a Andalucía, incluida la ex colonia de Cuba. Lo mismo podemos decir de las *Danzas españolas* de Enrique Granados (1890). Se trata de músicos bien reconocidos en su momento dentro de las grandes formas musicales, pero que no habían dejado de lado, en sus años de formación, el recurso a este material folclórico en la composición de zarzuelas e incluso de música de salón. Por otro lado, la utilización de jotas, fandangos, saetas, sevillanas, boleros, etc., no fue sólo meramente incidental, sino esencial en el género chico y en otras formas de espectáculo comparables (variedades, revista, etc.). El madrileño Federico Chueca, el salmantino Tomás Bretón, el catalán Amadeo Vives o los valencianos Ruperto Chapí y José Serrano entre otros, fueron algunos de los mejores exponentes de esta tendencia.

Como acabo de señalar, en un momento dado todo este material se cruzó con los medios de reproducción sonora y visual masivos para construir uno de los fenómenos más potentes y perdurables de la cultura española contemporánea. En el párrafo anterior me he dedicado a hacer una enumeración de los variados lugares de procedencia de algunos de los compositores más representativos de la música del nacionalismo español porque nos estamos acercando a un concepto esencial del proceso de forja de identidades de los años veinte y treinta. Se trata de la destilación de fórmulas musicales y espectaculares que produjo el imaginario más exitoso de todos: el género conocido como españolada. Como vemos, en primer lugar, ese proceso de síntesis musical se elabora por artistas procedentes de todo el territorio peninsular. Pero esta síntesis no está exenta de conflicto. No debemos olvidar que el término *españolada* tiene una connotación habitualmente peyorativa. Parece condensar los tópicos más trasnochados de la imagen de lo español, sobre todo desde una fantasiosa perspectiva foránea (francesa e inglesa, básicamente) derivada de la imagen romántica y estereotipada de Carmen, los bandoleros, los paisajes escarpados y el mundo pasional que ya tuvimos ocasión de visitar en el primer capítulo. Sin embargo, la configuración moderna que identificamos con la españolada es un fenómeno complejo que despierta un encendido debate, sobre todo movido por criterios ideológicos[140]. Obviamente, desagrada a los nacionalismos periféricos por su carácter *uniformador* y más específicamente, andalucista o rural de todo *lo español*. Fue a menudo contemplada como una manifestación reaccionaria por algunos intelectuales progresistas en el momento de su apogeo durante los años veinte y treinta y hasta la actualidad. Sin embargo, otros artistas e intelectuales de los

sectores más avanzados (García Lorca el más representativo de todos, pero por movernos hasta el espectro más extremo de la izquierda, hasta el anarquista Mateo Santos)[141] la veían como una genuina y valiosa expresión de cultura popular. Por otro lado, aunque tienda a ignorarse, también fue mal vista por el falangismo y el franquismo, como muestra de un cine populista de la etapa republicana alejado de la petulante imagen imperial que se quería transmitir desde la dictadura de Franco. Significativamente, Florián Rey, una persona afín al Régimen del Generalísimo, tuvo que luchar durante la primera posguerra contra el estigma de la españolada otorgado a sus películas de los años treinta. Acudió incluso a las páginas de la revista falangista *Vértice* en 1944[142]. Sintiéndose acusado por el sector más recalcitrante del franquismo, tomaba como línea de argumentación la relación de la españolada con la tradición popular frente a las visiones arquetípicas de los extranjeros o el afán imitador de modas foráneas como el cine de gánsteres: «Rechazo la palabra *españolada* aplicada al costumbrismo y al folclore españoles. Mi *Nobleza baturra*, mi *Morena Clara*, mi *Carmen la de Triana*, mi *Aldea maldita*, mi *Orosia*, no son españoladas. […] Españolada es la España que un extranjero recoge y presenta sin conocerla, sin haberla vivido, sin amarla como la conocemos, la vivimos y la amamos nosotros. Estimo que la apreciación contraria es una injusticia que trae aparejada un gravísimo daño: el de hacernos aparecer avergonzados de lo que racialmente debe enorgullecernos para llevarnos a imitar lo que por raciales sentimientos harán, las más de las veces, los extraños mejor de lo que pudiéramos hacerlo nosotros. He ahí los *gangsters*, los traficantes de cocaína…»[143].

Más allá de estos debates, la formulación moderna de la españolada fue tomando cuerpo principalmente durante el primer tercio del siglo XX como un proceso de depuración y síntesis de tradiciones musicales muy distintas que iban de la zarzuela grande y chica hasta las canciones picantes del género ínfimo y la sicalipsis, otros tipos de canción de varietés y, por supuesto, los imprescindibles referentes de la canción popular, que van del flamenco a las jotas. Incluso la base de marcha militar implícita en el desarrollo del pasodoble tuvo una importancia fundamental en este proceso. Este fenómeno de mezcla, además, no sólo se produjo en los teatros y salas de variedades de las grandes capitales, sino también en las de tamaño medio y alejadas de los grandes centros económicos, como por ejemplo en Asturias[144], así como en verbenas y fiestas de pueblo. Como culminación de todo este proceso, la forma más depurada de esta síntesis cobró cuerpo en una forma musical específica: la copla. Se trata de un modelo de canción que surgió de la combinación de varios elementos. En primer lugar, de la destilación híbrida de ritmos heterogéneos que borraban sus fronteras en su maleable estructura. En segundo lugar, la fuerza narrativa de los relatos construidos en sus letras, casi siempre de corte melodramático y fuertemente sentimental, que se adapta a la forma de la canción con estribillo. En tercer lugar su adecuación a la prosodia y las formas métricas tradicionales (la copla poética como fórmula rítmica con sus diferentes variantes: romance, seguidilla,

redondilla…). Y, finalmente, lo que resulta más decisivo: su adecuación como canción breve y autónoma a la duración del disco convencional que estandariza el formato de unos tres minutos para los discos de setenta y ocho revoluciones por minuto. Como afirma Serge Salaün: «La inmensa fuerza del cuplé y de la canción en general proviene precisamente de su capacidad para solicitar una percepción auditiva, verbal y visual plena, en un lapso limitado y para dar la ilusión de un espectáculo total. La canción era el soporte más predestinado para la masificación de los públicos, la mecanización industrial (contra la cual la revista *Nuevo Mundo* protesta ya en 1932, exigiendo la desaparición de las "gramolas") y… para el negocio»[145].

Una de estas grabaciones discográficas, fundamental en el prestigio y el desarrollo posterior de la copla, apareció en 1931 bajo el título *Canciones populares españolas*. Cantaba Encarnación López, *la Argentinita*, y al piano se encontraba el auténtico impulsor de la recopilación: Federico García Lorca. El poeta granadino había impregnado sus libros de poesía de los años veinte de estos ritmos basados en el romance popular, alcanzando su maduración en el *Romancero gitano* (1928). Su propuesta recogía parte de la tradición musical que se había labrado desde finales del siglo XIX en cafés y tabernas, como el famoso Café de Chinitas malagueño, que da título a una de las canciones del disco y que fue abierto en 1860. Por él pasaron desde Pablo Picasso y Lorca hasta la reina regente María Cristina[146]. Como afirma José Carlos Mainer, el disco de Lorca y la Argentinita mostraba un proyecto plenamente contemporáneo, más que tradicional, ya que «hablaba de la identidad de lo popular (depurado de folclorismo) y lo moderno»[147]. Dicho en otras palabras, en el desarrollo de la copla y de las formas de distracción populares de la modernidad había un proceso de depuración de lo *Völkisch*, de la mistificación de la tradición y del folclore, para dar paso a un nuevo producto actual que buscaba responder a las necesidades de una sociedad española decantada definitivamente hacia la modernidad. Todo este proceso de condensación tomó forma definitiva y encontró su primer apogeo entre 1900 y 1940. La primera copla plenamente reconocible como tal fue «Suspiros de España» (compuesta por Antonio Álvarez Alonso y José Antonio Álvarez), estrenada en 1902[148]. Hay que mencionar también que en estas primeras coplas era muy importante el papel del pasodoble, que acabó por originar una nueva forma de baile en pareja vinculada a las transformaciones de las formas de sociabilidad, ocio y moralidad (las verbenas, la aproximación entre hombres y mujeres a través del baile) asociadas con la modernidad.

Si la copla encajó perfectamente en las nuevas tecnologías sonoras y en el ámbito de los espectáculos en directo, su papel fue igualmente decisivo en el cine. El primer firmamento de grandes estrellas del cine español de finales de los años veinte y sobre todo de los años treinta está plagado de cantantes del género: Raquel Meller, Conchita Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina o Angelillo son algunos de esos grandes nombres. Algunas de ellas intervinieron en películas mudas, que se convirtieron en mera proyección del prestigio ganado en los escenarios. También

adquirieron una relevancia internacional que incluso hoy en día parece asombrosa. Definitivamente, el apogeo de la relación entre este tipo de música y el cine se vincula a las grandes producciones de Cifesa y Filmófono durante los tiempos de la Segunda República. Incluso en la Guerra Civil, ambos bandos disfrutaron por igual de algunas de estas películas y sobre todo utilizaron las coplas indistintamente, alterando las letras, como himnos de los regimientos, narraciones de los hechos heroicos de cada bando, formas de satirizar al enemigo y, sobre todo como recurso de efímera distracción en los crueles campos de batalla. El mayor éxito de todo el cine español de la década, *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), sólo fue prohibida en la zona republicana en marzo de 1937 por el compromiso de Florián Rey e Imperio Argentina con la causa franquista y su traslado a Berlín para seguir haciendo películas bajo la protección del Tercer Reich[149].

Morena Clara partía de la adaptación de una comedia teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén. La obra original no contenía las canciones, que fueron compuestas para la película por un joven músico, Juan Mostazo, siguiendo las indicaciones de Florián Rey. Algunas de ellas se convirtieron en éxitos absolutos de la canción popular, como «El día que nací yo» (con letra de Sixto Cantabrana), «Échale guindas al pavo» o «La falsa moneda» (con letra de Ramón Perelló). Las coplas cantadas por Imperio Argentina en el filme dan paso a dos soluciones estilísticas que siguen las convenciones establecidas desde el cine musical de Hollywood de principios de los años treinta. Por un lado, pueden producir una detención de la acción para crear una atmósfera sentimental o una caracterización del estado de ánimo del personaje, trabajada de hecho como un monólogo escénico. En ese caso, es recurrente la importancia del trabajo fotográfico del primer plano glamuroso de la estrella, casi al estilo del cine mudo, explotando la potencia fotogénica del rostro de la actriz (foto 2.53), o iluminando su cuerpo y el espacio que la rodea como extensión de la atmósfera emocional que quiere construir la música (foto 2.54). Por otro lado, la canción puede dar paso a la irrupción de la dimensión espectacular del cante y el baile, con el montaje y la puesta en escena supeditados a su estructura rítmica y a los movimientos de los cuerpos de los actores y figurantes. En este sentido, una de las escenas más representativas del filme y también de las diferentes maneras de abordar los números musicales es la de la fiesta de las Cruces de Mayo. El segmento está marcado con un principio y un final a través del pintoresco reflejo de la cruz sobre el agua del jardín de una casa sevillana. A partir de este marco, se generan dos números musicales bastante diferentes en su concepción y puesta en escena. El primero es una representación de la canción popular «El vito», interpretada en versión instrumental. Un cuerpo de bailarinas en traje de faralaes interpreta una minuciosa coreografía en torno a la fuente del patio de la casa, bajo la presencia de una imponente cruz de mayo decorada con flores y bombillas eléctricas. Es importante observar que, en gran cantidad de planos, la cámara se sitúa en posiciones que corresponderían a los espectadores que asisten a la fiesta. A menudo, estas imágenes se componen de

manera particularmente plástica, con el habitual estilema de Florián Rey de colocar en el primer término del plano verjas, celosías, barandillas y otros elementos que le permiten juegos compositivos sofisticados (fotos 2.55 y 2.56). Pero también hay planos que están únicamente construidos para la visión privilegiada de la cámara. Ubicada en posición cenital, observando a las bailarinas desde el cielo, el plano construye composiciones geométricas y dinámicas que recuerdan las diseñadas por Busby Berkeley en los musicales para Warner Bros, de principios de los años treinta (foto 2.57). El solemne tratamiento del tema «El vito», por lo tanto, es estilizado, plástico y, desde el punto de vista de la trama, se define como un momento de detención, de pura atracción, pensado únicamente para el goce audiovisual del espectador. Pero justo a continuación, comienza un segundo número musical concebido de manera radicalmente diferente. Trini (Imperio Argentina) y su hermano Regalito (Miguel Ligero) irrumpen en la fiesta bajo los compases de «Échale guindas al pavo», una tonadilla de jubilosa energía. En este caso, no hay intención plástica, sino que el montaje y la composición se someten a la lógica de la canción. La letra es cómica y tiene evidentes conexiones con la historia de la película. Pero además, su escenificación se apoya en nuevos elementos narrativos que remachan la caracterización de los personajes, puesto que Regalito aprovecha los despistes de los espectadores para ir desplumándolos con innegable salero. En este caso, la convención escenográfica se pliega a la mejor visualización y transparencia de los cuerpos y de los gestos de los alegres gitanos (foto 2.58). En cierto modo, los procesos de síntesis musical también convergen en diferentes estrategias de puesta en escena que, sin embargo, remiten a un criterio unificador.

2.53

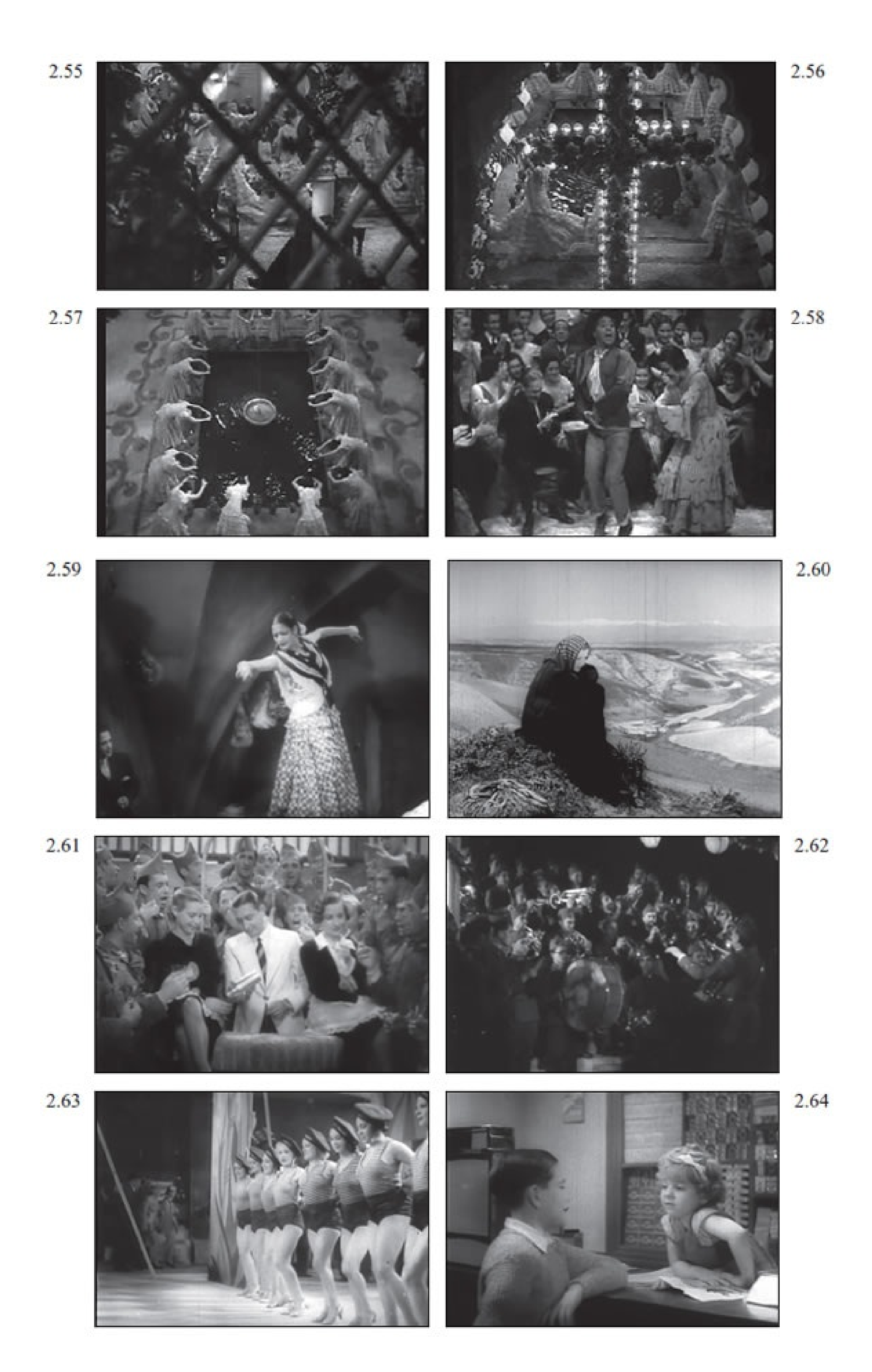


2.54



Este proceso de síntesis también se hace patente en las producciones de Filmófono, en la que despunta como gran estrella un famoso cantante de coplas masculino: Ángel Sampedro Montero, *Angelillo*. Uno de sus grandes éxitos, prueba además de la sinergia entre el cine y la venta de discos en aquellos años[150], fue *La hija de Juan Simón* (1935), en realidad una película hecha a la medida de una famosa copla del mismo título compuesta por Daniel Montorio. A veces da la impresión de que la trama argumental se deba ajustar al corsé de las coplas que reproduce, como la del título o la no menos exitosa de «Soy un pobre presidiario». En esta finalidad de complacer a través de efectos de atracción audiovisual al espectador, el filme recurre a la presencia de la gran bailaora Carmen Amaya, en una escena pensada para realzar su danza de la manera más monumental posible, con la cámara en leve contrapicado imitando la posición de un espectador en la platea de un teatro (foto 2.59). Pero quizás el ejemplo más interesante de la heterogeneidad de fuentes que sintetiza y destila la copla, a través también del cine, la encontremos en otra comedia de Angelillo: *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1936). Basada lejanamente en un argumento de Carlos Arniches[151], la película se ofrece como una extravagante comedia que entremezcla el ambiente cuartelero con apuntes dramáticos e incluso rasgos de filme criminal. Basada en la recurrente historia de mujer seducida y abandonada con una niña a su cargo, algunos planos del arranque del filme parecen citar aquel mundo fosilizado de *La aldea maldita* (foto 2.60). Sin embargo, la irrupción de Angelillo y del resto de soldados que se encuentran de maniobras en un pequeño pueblo, y sobre todo del cómico e inefable Tiburcio (Luis Heredia), cambian radicalmente el tono de la película. Angelillo despliega a la menor ocasión su repertorio de canciones, que abarca desde los iniciales fandangos en un estilo flamenco bastante puro hasta la copla concebida con un lirismo zarzuelero («Yo quisiera ser capitán»), que da paso a una escena cuyo montaje y planificación ilustran

los deseos del pobre soldado de manera tan cómica como surrealista (foto 2.61). Quizás el número más llamativo sea el de la fiesta en la que los soldados deciden recaudar fondos para la sufriente madre soltera. Si al comienzo de la canción nos encontramos ante una copla canónica con florituras vocales que recuerdan su procedencia flamenca, de repente, y de manera bastante sorprendente, el ritmo y la melodía derivan hacia el swing, con una orquesta (¡de militares!) que irrumpe inesperadamente para dar un aire jazzístico a la copla (foto 2.62). Finalmente, el último número de la película nos lleva al terreno del *backstage musical* americano, con bailarinas sincronizadas (foto 2.63), pasiones entre bambalinas y, de nuevo, el recurso a ritmos anglosajones modernos. De hecho, el swing, el fox-trot, la java o las guajiras, entre infinidad de ritmos de las más variadas procedencias, también llevaban años mezclándose con los autóctonos en los espectáculos musicales de los escenarios españoles. Y, por cierto, también intentaban copiarse las soluciones exitosas de la industria del cine americano, incluyendo un remedo nacional de Shirley Temple en la niña Mari-Tere Pacheco (foto 2.64). En cualquier caso, el mejor ejemplo de incorporación de fórmulas del musical americano en el cine español del momento fue una producción de la compañía CEA: *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936) que tuvo además un notable éxito de público. Basada en una obra de Jacinto Benavente, el filme recoge con libertad los cambios sociales que se respiran en el momento del ascenso del Frente Popular al Gobierno de la República, contando el trayecto de un señorito ocioso y frívolo hasta convertirse en trabajador modélico. Con un tono ligero de comedia, el filme exploraba soluciones narrativas (como la elipsis que cubre la conversión del trivial protagonista en responsable trabajador a través de una serie de comidas que comparte con un compañero) relacionadas con las que se estaban desarrollando en las producciones más exitosas de Hollywood. Por ejemplo, durante una canción, la pantalla se divide para relacionar a personajes emplazados en lugares distintos, haciéndolos converger por el desarrollo del tema musical (fotos 2.65 y 2.66) de un modo semejante al que planteaba Rouben Mamoulian en *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932).



En el panorama del cine musical de la República, la zarzuela fue dando paso a estas formas híbridas que tenían en la copla y en el género de la españolada una proyección de futuro por su perfecto ajuste a los medios de comunicación de masas,

sobre todo el disco, la radio y el cine. En cualquier caso, en estos últimos años todavía contamos filmes notables que intentan adaptar la tecnología del cine sonoro a los sainetes líricos modernizados. En *La Dolorosa*[152] (Jean Grémillon, 1934), por ejemplo, se presentan varias escenas con un efecto todavía novedoso en el momento, sobre todo en el cine musical: la autonomía de la canción con respecto a la aparición del cuerpo del cantante. La experimentación de esta fórmula parece demandar en el filme de Grémillon escenas particularmente densas en su concepción visual, incluso delirantes (foto 2.67), conseguidas a través de imágenes heterogéneas que se disuelven unas sobre otras y que permiten, por ejemplo, el encuentro imposible entre los enamorados (foto 2.68).


2.65 2.66 2.67 2.68 2.69

Por su lado, la adaptación realizada por Benito Perojo de *La verbena de la Paloma* (1935) está abierta también a las influencias experimentales del cine sonoro, ofreciendo además algunas soluciones estilísticas homologables con las más aventuradas de aquellos años. La escena de la soleá «En Chiclana me crié…» es uno de los ejemplos máximos de estos procesos de síntesis que hemos afrontado en este capítulo. La zarzuela del músico Tomás Bretón y del libretista Ricardo de la Vega fue

una de las más populares del género chico desde su estreno en 1894. Ya vimos con anterioridad que la versión muda de José Buchs de 1921 había abierto una moda de adaptaciones de zarzuelas que se extendió, con altibajos, durante más de una década. En la escena de *La verbena*… a la que aludo, la música original elabora una progresiva destilación de un aire flamenco, la soleá cantada por una gitana en un café, combinado con la estructura musical puramente lírica de la zarzuela de fin de siglo, hasta producir una síntesis. La manera en que Perojo desarrolla cinematográficamente este concepto le conduce a una espléndida solución estilística. La secuencia comienza con el encendido de una farola de la calle (foto 2.69), mientras la orquesta desarrolla el tema lírico que servirá de base. La cámara comienza a recorrer los techos y las fachadas de los edificios del barrio y nos muestra breves escenas familiares con la gente en sus quehaceres o simplemente tomando el fresco en una noche de intenso calor (fotos 2.70 y 2.71) hasta culminar su movimiento, por corte, con la figura del sereno que está encendiendo las farolas (foto 2.72). Esta solución, que probaba el virtuosismo al que se podía llegar con la movilidad de la cámara en el primer sonoro y su combinación con unos decorados primorosos[153], seguía modelos conocidos y meditados por un cineasta como Perojo, tan empapado de las soluciones más modernas y brillantes de la puesta en escena. En el caso concreto que tratamos, se hace difícil no pensar en relaciones con el tratamiento de los patios de vecinos de nuevo en *Ámame esta noche* o, también, de *El 14 de julio* (Quatorze Juillet, René Clair, 1933).

2.70

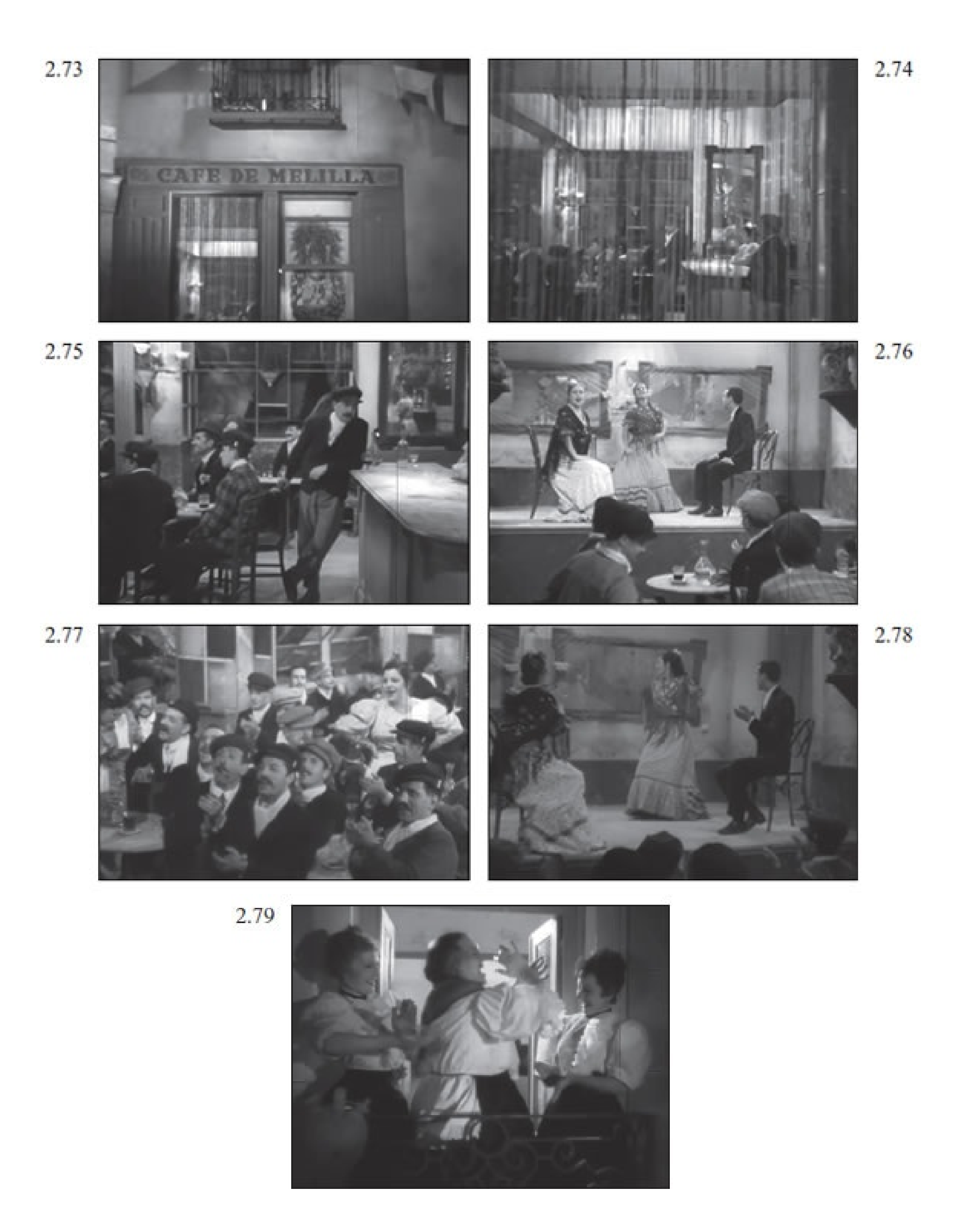


2.71 2.72



La irrupción en la banda sonora de la soleá (con base de piano y cante) provoca la mirada del sereno hacia la derecha del encuadre, y tras un rápido barrido de la cámara, se enfoca el Café de Melilla de donde proviene la música. En este caso, la

solución para entrar en ese segundo espacio (y en esa diferente atmósfera musical) es de nuevo un sofisticado *travelling* que nos conduce hasta el interior (fotos 2.73 a 2.76). La soleá y la melodía orquestal comienzan un diálogo que refleja también la relación entre el interior del café y el exterior del patio de vecinos, hasta que las estructuras musicales se funden con la intervención del coro de espectadores del café y los vecinos (foto 2.77). El cierre apoteósico de la canción, con los dos referentes musicales definitivamente unidos en la misma estructura, encuentra una solución fílmica a través del sincopado montaje alterno que une a la exaltada tía Antonia (Dolores Cortés) bailando junto a sus sobrinas en el balcón de su casa y a la bailaora del café, trazando el mismo giro (fotos 2.78 y 2.79). De este modo, el movimiento de la tía Antonia y la bailaora están perfectamente ajustados por *raccord*, al igual que la música ha encontrado una dinámica unificadora. Este proceso de destilación de formas musicales y también cinematográficas muestra una inmensa complejidad. En su interior, revela el ajuste de componentes que, en un momento histórico, encontraron una intensidad particular, una conexión con el público que resulta difícil de comparar con otros períodos del cine español. Se trataba de la construcción de una cinematografía, de una industria cultural e incluso de una imagen nacional basadas en el consumo de masas que se veían identificadas con el entrecruzamiento de sus tradiciones remozadas en los medios de comunicación modernos, produciendo una eficaz síntesis.



2.73 2.74 2.75 2.76 2.77 2.78 2.79

3. En torno a la España negra (1931-1940)

3.1. Pedagogía de la realidad

El viaje en busca del exotismo o de los lugares pintorescos y turísticos de Alice Guy en 1905 celebraba implícitamente la modernidad, las transformaciones de una sociedad que se dirigía rápidamente hacia el consumo y el cosmopolitismo. O al menos ésta era una de las caras de la moneda. Probablemente, la más deslumbrante para los turistas visuales de los cines de los bulevares o las grandes avenidas europeas. Pero había otra cara, menos seductora, que tenía poco que ver con todo esto. A mediados de los años treinta, casi la mitad del país vivía aún en el ámbito rural, dependiendo para ganarse la vida de la agricultura, la ganadería y la pesca. Gran parte de esta población estaba instalada en la pobreza y el analfabetismo, constantemente sometida a graves problemas sanitarios producidos por el paludismo, la tuberculosis o la meningitis, que fueron denunciados por Gregorio Marañón en su texto *El problema social de la infección* de 1929[154]. Por señalar una elocuente cifra que nos ofrece Carlos Serrano, en 1925 un 45% de los quintos reclutados por el Ejército medía menos de 1,63 metros, porcentaje que aumentaba enormemente en los reclutas provenientes de la región andaluza o la extremeña. La causa era, evidentemente, la escasa alimentación. Además, en muchas de estas áreas rurales la vida cotidiana estaba regida por una moralidad arcaica, ligada al aislamiento y a la lucha por la supervivencia. De hecho, todavía se encontraba bajo el peso de supersticiones y tradiciones que chocaban frontalmente con los procesos de modernización que se habían instalado en las grandes ciudades. Fue en este contexto en el que otro viajero, José Gutiérrez Solana, deambuló a finales de los años diez por Castilla y Aragón observando la miseria extrema de los jornaleros trashumantes apiñados en las estaciones de tren, o las ermitas e iglesias abarrotadas de inquietantes exvotos, o sangrientas escenas como las de los cadáveres de caballos apilados junto a una plaza de toros después de una corrida, «con todo el cuerpo cosido a cornadas; en el suelo se ve alguno en la agonía de estirar las patas; la gente se sube a su panza y les dan patadas en los dientes y en las cabezas y les clavan sus navajas»[155]. Su libro de viajes *La España negra*, publicado en 1921, revelaba una realidad incómoda, muy a menudo brutal, que, sin embargo, podía resultar también evidente a quien contemplara con un poco de atención las zarzuelas, las óperas e incluso el cine que hacían disfrutar al público urbano. *La aldea maldita*, al fin y al cabo, puede ser un buen ejemplo de esa vida de miseria y acendradas tradiciones a las que estaba condenada una gran parte de la población. En este tipo de tramas narrativas y dramáticas, sobre todo las centradas en el ámbito rural, se encontraba latente casi

siempre un soterrado mundo de venganzas, odios familiares, supersticiones, celos desaforados y una moralidad asfixiante, basada en un sentido integrista del honor, que condenaba sobre todo a las mujeres a un destino de sumisión y sacrificio. A veces, el más simple comentario que magullaba la honorabilidad de una moza (la exitosa ópera de 1895 *La Dolores* de Tomás Bretón, con varias adaptaciones cinematográficas, es otro caso ejemplar), podía desencadenar el drama. Por otro lado, los hombres también estaban condenados a convertirse en depredadores luchando en todo momento por la supervivencia. Este peso de una mentalidad premoderna se hacía evidente no sólo en la vida rural, sino también en el peso de las fuerzas más tradicionales y conservadoras en las poblaciones medias. Paseando por las calles de Valladolid, Solana apunta en *La España negra* que aún puede notar el olor de cera e incienso del fanatismo religioso que condujo a los autos de fe. En ese momento, le asaltan terribles visiones de la Inquisición ejecutando a un gran número de reos de herejía. El libro concluye con el regreso de Solana a la tertulia del Café Pombo, con Gómez de la Serna y el resto de sus cosmopolitas e ilustrados amigos reunidos indolentemente para hablar de las novedades del arte y la literatura. Después del recorrido por el que le hemos acompañado, parece que se revela una insalvable sima entre dos mundos que nada tienen que ver, casi dos planetas diferentes.

Es posible que, como sugiere Brigitte Magnien, esa visión extrema del atraso de una parte de España fuera también parte de una moda de intelectuales urbanos con tendencia hacia el expresionismo y el exceso. Mantendrían una cierta correspondencia con las visiones de los extranjeros que seguían aferrados a la idea romántica y primitiva de España. En cualquier caso, zarzuelas, novelas populares o películas acudían a este repertorio de manera recurrente. También manifestaciones artísticas de mayor calado —que van desde las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán (1907-1923) hasta las pinturas de Ignacio Zuloaga o, por supuesto, el propio Gutiérrez Solana— partían de este mundo de visiones tremendistas del país[156]. Pero a lo largo de los años veinte y treinta fue tomando cuerpo un nuevo tipo de aproximación hacia esa parte de la realidad española. En ella centraron cada vez más su interés científico y cultural los etnógrafos y folcloristas. A su vez, con el progresivo conocimiento de estas zonas, surgieron iniciativas llevadas por un espíritu regeneracionista para transformar sus condiciones de vida y sobre todo su atraso cultural. De todos estos territorios empobrecidos y aislados, uno comenzó a convertirse en el epítome de los males del país: la remota región extremeña de Las Hurdes. Desde finales del siglo XIX había despertado el interés de algunos humanistas e incluso Unamuno recorrió aquellas tierras y denunció su atraso en 1913, aunque tampoco dejó de ver en ella la admirable lucha por la supervivencia de unas personas que «eran el honor de España. Y no es paradoja. Han hecho por sí, sin ayuda, aislados, abandonados de la Humanidad y la Naturaleza, cuanto se puede hacer»[157]. Pero fue en 1922 cuando una comisión encabezada por Gregorio Marañón expuso las paupérrimas condiciones de vida de la región que tuvo un cierto impacto político. De

hecho, motivó la visita del rey Alfonso XIII a la comarca en junio de ese mismo año. El camarógrafo Armando Pou registró imágenes del viaje real que sirvieron fundamentalmente de elemento propagandístico para la Monarquía en un momento de crisis política (foto 3.1)[158]. Cinco años más tarde, acompañando el creciente interés antropológico y cultural, el erudito francés Maurice Legendre (que había acompañado a Unamuno en su periplo por la comarca) publicaría su libro, ilustrado con abundantes fotografías, *Las Hurdes: estudio de geografía humana*, que tendría una notable influencia en la película *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1933)[159], como veremos un poco más adelante.


3.1

Finalmente, el problema del atraso de las regiones rurales fue abordado con un espíritu plenamente regeneracionista con el advenimiento de la República. Apenas un mes después de su proclamación, el 29 de mayo de 1931, se publicaba el decreto de creación del Patronato de las Misiones Pedagógicas, con la finalidad de llevar a las poblaciones más atrasadas «el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y los goces nobles reservados hoy a los centros urbanos»[160]. En diciembre de ese mismo año, la estructura básica de las Misiones ya estaba organizada e hizo su primera salida al pueblo segoviano de Ayllón. Las Misiones Pedagógicas enlazaban con el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y la confianza en el progreso social a través de la educación y la cultura, un modelo que ya había sido llevado a cabo por Vasconcelos en México durante la década anterior. Su ideario partía de la idea de que era necesario derrotar la ignorancia y la superstición para arrancar de la miseria a los habitantes del mundo rural. Ese espíritu trascendente de *misión*[161] que impregnaba la obra de Giner de los Ríos fue mantenido por su responsable, Manuel Bartolomé Cossío, discípulo del anterior y uno de los intelectuales de mayor reputación del momento. Lógicamente, promovidas por un Gobierno republicano y apoyadas por intelectuales ilustrados como Antonio Machado, asesor del Patronato, o voluntarios como Luis Cernuda, María Zambrano, Ramón Gaya o Alejandro Casona, las Misiones tenían también la intención de despertar un espíritu cívico y un cambio en la mentalidad de los habitantes de la España que apenas se había asomado a la modernidad. La visita

de las Misiones a cada pueblo se desarrollaba en varios ámbitos de trabajo: llevaban bibliotecas ambulantes a lomos de mulas[162]; representaban obras de teatro clásico y de marionetas; se organizaban coros para cantar canciones populares; se daban charlas didácticas sobre cultura, así como sobre derechos y deberes de los ciudadanos; se montaba un museo ambulante con reproducciones de algunas de las obras más significativas del Museo del Prado, que eran convenientemente explicadas por misioneros como Luis Cernuda; se apoyaba a los maestros locales; se hacían audiciones de música clásica o popular con gramófonos… Pero probablemente lo más destacado[163] y recordado por todos los que vivieron esa experiencia es que se proyectaban películas, sobre todo de cine cómico (como las de Chaplin o el Gato Félix) y de entretenimiento, aunque también documentales mostrando otras partes y tradiciones de España realizados por cineastas vinculados al Patronato. La Misión llevaba un equipo fotográfico y cinematográfico que documentaba con abundantes imágenes y filmes en 16mm los trabajos de los misioneros. Uno de sus máximos responsables fue José Val del Omar, que realizó alrededor de cuarenta documentales y más de nueve mil fotografías de esta experiencia[164]. Muchas de ellas se publicaron posteriormente en las numerosas revistas ilustradas del momento, e incluso durante la Guerra Civil se convirtieron en un repertorio utilizado para construir representaciones dramáticas de los rostros y tipos más genuinos de lo popular[165]. Uno de los temas iconográficos más conocidos de las Misiones es el de las fotografías que muestran las miradas asombradas del público ante la proyección de una película. Para muchos lugareños, aquellas sesiones les permitían ver, por primera vez en sus vidas, automóviles, ferrocarriles, barcos de vapor o rascacielos. Además, su excitación al ver objetos reconocibles y familiares, como un perro o los aperos de labranza, era enorme[166]. Esas imágenes retenían para los nuevos espectadores el valor del antiguo cine de atracciones que en las ciudades europeas había sorprendido a los espectadores más de tres décadas antes.

El valor del cine como herramienta pedagógica se había constituido como un asunto de incipiente interés para los Gobiernos durante esos años[167]. Ernesto Giménez Caballero fue, de nuevo, un impulsor de este ámbito. Una de las sesiones del Cineclub Español de febrero de 1930 se dedicó a lo que se llamaba en esos años «cinema educativo». Contaba básicamente con una conferencia del doctor Luciano de Feo, director del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa asentado en Roma y no demasiado alejado de las tesis mussolinianas de la cultura popular[168]. La sesión fue en realidad el trampolín para elevar un proyecto al Gobierno de la dictadura de Primo de Rivera, que acabaría por dar paso al Comité Español de Cine Educativo. Giménez Caballero, ya decantado a las tesis filofascistas, intentó abrir un camino por esta vía pedagógica dando cabida en *La Gaceta Literaria* a artículos sobre cine educativo. Pero el advenimiento de la República acabó derivándola hacia proyectos como las Misiones Pedagógicas, emparentados con la tradición liberal y

moderna de la Institución Libre de Enseñanza. En cualquier caso, Giménez Caballero fue autor de un interesante documental de tipo divulgativo titulado *Los judíos de patria española* (1931), que trata de las huellas de la cultura judía en España y la supervivencia de las comunidades sefardíes de los Balcanes (fotos 3.2 y 3.3). Su tono tiene un poso nostálgico y reivindicativo, movido por textos influyentes del momento sobre los sefardíes de algunos intelectuales como Américo Castro[169]. El filme presenta incluso componentes del cine etnográfico, observando rasgos, costumbres, tipos y ambientes. Hay que tener en cuenta que el cine vinculado a expediciones etnográficas o antropológicas vivía un éxito internacional durante aquellos años y, desde su modestia, el filme de Giménez Caballero entronca con esa tendencia. También lo hace, aunque desde otro punto de vista totalmente distinto, el filme *Almadrabas* (1934) de Carlos Velo y Fernando Gutiérrez Mantilla. Centrado en la pesca y el tratamiento industrial del atún, plantea una reflexión realista sobre la vida de los pescadores andaluces (fotos 3.4 y 3.5), pero penetra también, de manera muy elaborada estilísticamente, y a veces no poco irónica, en su forma de vida cotidiana. De este modo, la preparación de las redes es mostrada como un ritual que alcanza un carácter poético y evocador, mientras que la aparición de los niños es trabajada con una coreografía de gestos repetidos al unísono, o con actitudes prematuramente adultas (foto 3.6).



3.6



3.7



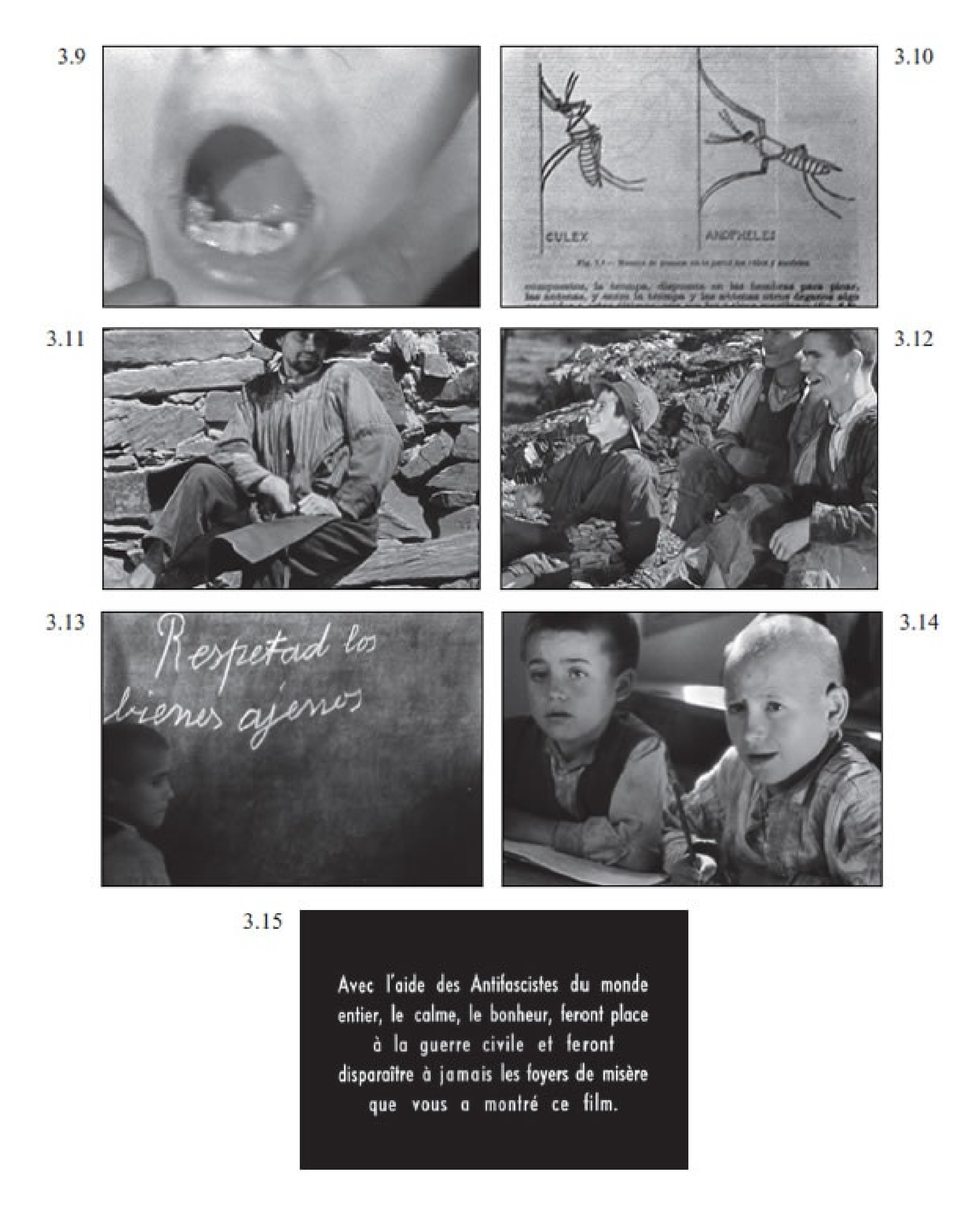


3.8

Sin duda, la película más determinante de la perspectiva etnográfica en España aunque, por supuesto, rebasa las limitaciones de este tipo de cine, no es otra que *Las Hurdes/Tierra sin pan*, realizada en 1933 por Luis Buñuel. El cineasta aragonés conocía el estudio de Maurice Legendre y estaba, por lo tanto, al corriente del debate existente sobre la pobreza de la comarca, así como de su utilización política. De hecho, el rey Alfonso XIII había vuelto a visitarla en marzo de 1930 en un nuevo acto propagandístico que se revelaría infructuoso, puesto que le quedaba poco más de un año para partir al exilio. Amparado por la suerte (un amigo suyo, el anarquista aragonés Ramón Acín, había ganado un premio de lotería), Buñuel pudo financiar la película. Contó con la colaboración de amigos del ambiente parisino como Eli Lotar en la cámara y de otros colaboradores (entre los más destacados para la producción Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura), decantados hacia el compromiso político militante. Presentado (parafraseando a Legendre) como un «ensayo cinematográfico de geografía humana», *Las Hurdes* dedica su primera parte a introducir al espectador en la región y a mostrar algunas de las costumbres más rudas de los lugareños, como por ejemplo los ritos iniciáticos a los que son sometidos los hombres de La Alberca que van a casarse. Éstos deben arrancar de cuajo la cabeza de un gallo con sus manos mientras el animal pende de una cuerda (fotos 3.7 y 3.8). El inserto del gallo decapitado y el emplazamiento de la escena violenta al principio del filme hacen pensar en el requerimiento de *Un Chien andalou* de que el espectador debía ser sometido desde el inicio a una impresión violenta que abriera su visión a una experiencia nueva[170]. La escena no es más que el prólogo al descarnado panorama físico y humano que recorre Buñuel durante el resto del filme. De este modo, incide de manera meticulosa en mostrar la miseria más sórdida: enfermedades generalizadas

como el bocio y el paludismo, deformaciones físicas con personajes apenas desarrollados corporalmente y envejecidos prematuramente, sumisión social, hambre y degeneración (fotos 3.9 a 3.12). La posición adoptada por Buñuel ante el panorama que se le presentó fue la de ofrecer una realidad excesiva, fuera de toda mesura y contención, llegando, en cierto modo, al núcleo de la propuesta surrealista o, por decirlo en términos más precisos, superrealista. Como afirmó un estudioso del filme: «Lo real, por su coeficiente de monstruoso, de inconcebible, conduce a una realidad surrealista»[171]. Se emparentaba así con la línea estilística española del realismo tremendista, vigente también en la traumática asunción de la modernidad frente a la «España negra», que podemos trazar desde Valdés Leal hasta el propio Gutiérrez Solana pasando por Francisco de Goya[172]. En cualquier caso, este carácter excesivo de la realidad que nos muestra Buñuel tenía una finalidad también política. Tal como le confesó a Max Aub, había ido a la comarca «a filmar lo peor»[173] y no tuvo reparos en reconstruir la realidad a la medida de sus intereses. Un análisis de los descartes y las diversas variantes del filme desvelan el concienzudo trabajo de puesta en escena, de manipulación para cargar las tintas todo lo posible en la miseria de las gentes y el atraso de sus formas de vida[174]. Muchos datos visuales o del acompañamiento sonoro que se le dan al espectador son simplemente falsos o, mejor dicho, ficticios. De modo que la cabra que se despeña por los riscos fue comprada y matada para construir el plano, la niña enferma que se dice que murió poco después de posar para la cámara no lo hizo en realidad, el bebé aparentemente muerto del entierro fluvial que aparece al final del filme estaba dormido, la frase que el niño escribe en la pizarra de la escuela («respetad los bienes ajenos») fue sugerida por Buñuel (fotos 3.13 y 3.14)[175]… Esta exageración respondía, en parte, a un proyecto político, que se fue consumando también en las distintas etapas del filme a lo largo de esos convulsos años. La primera versión, titulada *Las Hurdes*, partía de esa voluntad impregnada del exceso surrealista de las imágenes tremendistas. Fue proyectada en diciembre de 1933 en el Palacio de la Prensa de Madrid. La copia se encontraba sin sonorizar y el propio Buñuel hizo de explicador de la película micrófono en mano. Poco después, la exhibición de *Las Hurdes* fue prohibida por el Gobierno de la República, al que acababa de acceder una coalición de los partidos de la derecha. De este modo, la sonorización final no se completaría hasta diciembre de 1936 en Francia, ya en plena Guerra Civil. Esta última copia, que es la que se proyecta habitualmente, contenía los carteles que establecían una relación directa entre la miseria mostrada y las causas políticas que motivaban la guerra que en ese momento se libraba en España (foto 3.15) Además, para acceder más fácilmente al público internacional, conmovido por los sucesos de España, el filme fue titulado *Tierra sin pan*. Partiendo del material etnográfico, Buñuel concluía la sonorización, los carteles y los gráficos del filme con una intención más decisivamente política. Por lo tanto, como afirman Gubern y Hammond en su excelente libro sobre el compromiso comunista de Buñuel: «Se entiende que el documental de Buñuel, en su condición de

mensaje social y político, polemice virulentamente con la imagen de la España rural que divulgaban por entonces las fotografías y los documentales de las Misiones Pedagógicas, […] un frente didáctico ilustrado y regeneracionista con el que Buñuel jamás colaboró. No sólo no colaboró, sino que a la voluntad regeneracionista opuso la voluntad revolucionaria de su documental, al denunciar airadamente la incuria de la Monarquía y de la República burguesa hacia esa región miserable»[176].



3.2. De la crónica de la revolución a la construcción de la propaganda

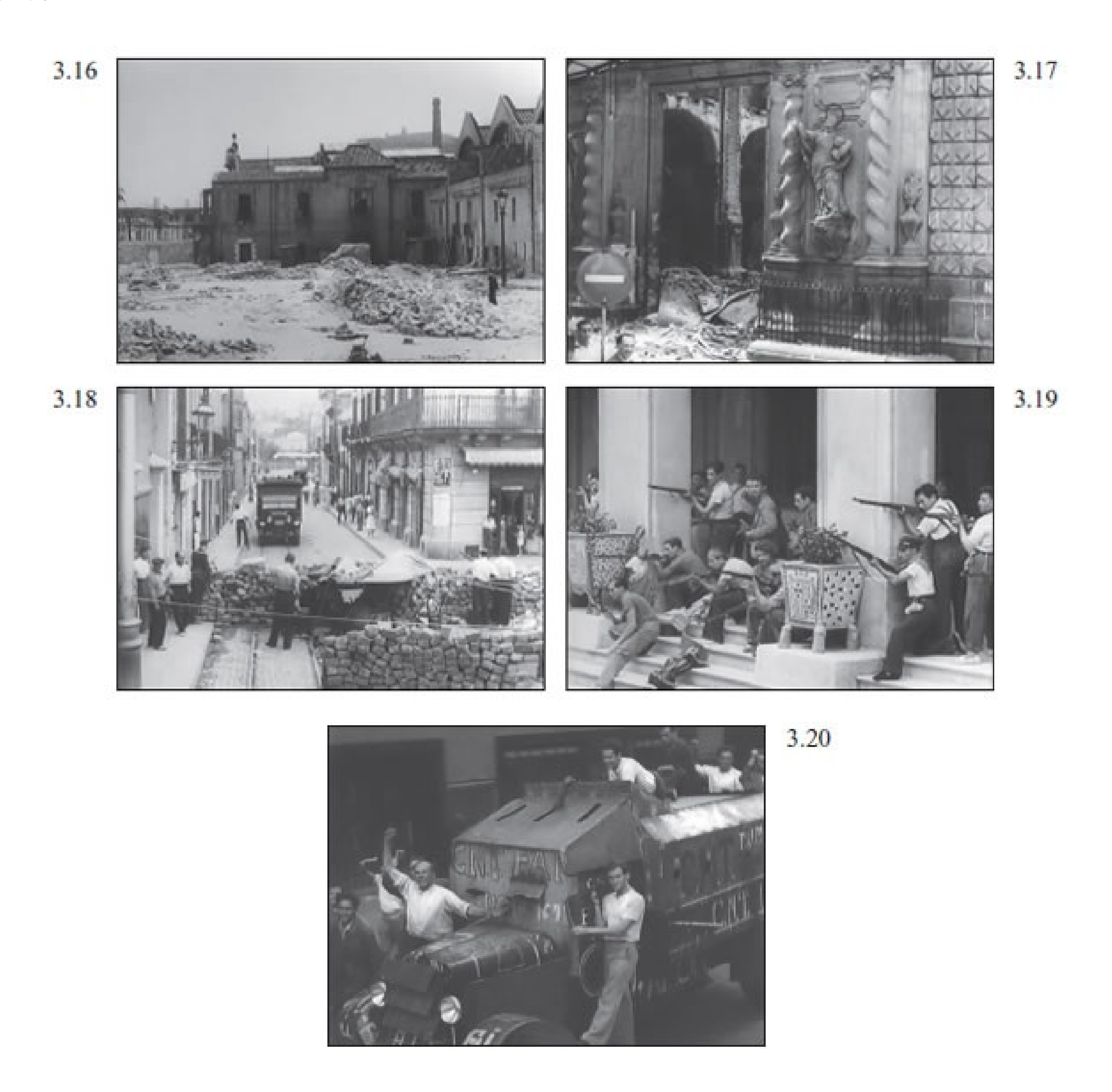
El 18 de julio de 1936 una parte del Ejército, apoyada por sectores políticos

extremistas y totalitarios como Falange, así como por grupos de las oligarquías rurales y financieras, se sublevó contra el Gobierno legítimo de la República, dirigido entonces por la coalición de partidos del Frente Popular. El alzamiento triunfó en algunas ciudades medias y en ámbitos rurales, pero Madrid y Barcelona, lugares donde se concentraba el grueso de la industria cinematográfica del país, permanecieron del lado de la República tras los enfrentamientos entre los sublevados y las masas proletarias unidas a los militares leales de esos núcleos urbanos. Este hecho determinó que gran parte de los recursos para la producción de filmes quedaran en manos del Gobierno legítimo. Lógicamente, la coyuntura de la Guerra Civil y la crisis política de los primeros momentos del golpe alteraron profundamente las cosas en el mundo del cine. Algunos rodajes se vieron interrumpidos de repente, y sus actores y técnicos vivieron epopeyas de todo tipo para acceder al lado del país donde más les interesaba estar. Pero lo fundamental es que la estructura industrial que se había consolidado durante los años treinta se desmoronó rápidamente ante los acontecimientos. Filmófono fue disuelta y Ricardo Urgoiti acabaría abandonando el país poco más tarde. Muchas de las empresas de la zona republicana fueron tomadas por comités obreros que pasaron a gestionarlas. Por su parte, Cifesa se comprometió con la causa franquista, aunque gran parte de sus recursos habían quedado en la zona republicana y tardó un tiempo en recomponerse. A pesar de esta situación, mantuvo un centro de producción en Sevilla, donde había triunfado la sublevación, y acabaría haciendo filmes propagandísticos para el bando de Franco. Sus grandes estrellas, Florián Rey e Imperio Argentina, se afiliaron a Falange. Otros cineastas del lado republicano pasaron a formar parte de las organizaciones políticas y militares gestadas para la defensa de la República, como el servicio cinematográfico del Quinto Regimiento, organizado por los comunistas, en el que se instalaron cineastas como Antonio del Amo o Eduardo Ugarte e incluso, brevemente, Luis Buñuel. En cualquier caso, la herramienta fundamental de la propaganda cinematográfica adoptó la forma de noticiarios que se veían en las salas de cine como complemento a la programación. En la zona republicana, dependiente de los servicios de propaganda del Gobierno catalán, se produjo desde 1937 hasta 1939 el noticiario *España al día/Espanya al dia*. En el bando franquista, el departamento de propaganda realizó entre 1938 y 1941 su *Noticiario español*, con un fuerte apoyo alemán[177]. Los alemanes realizaron una considerable gama de filmes sobre la participación de sus tropas en el lado franquista a través de reportajes específicos, pero también distribuyeron abundantemente la manipulada versión alemana del Noticiario Fox, compañía que, pensando en futuros intereses, se dejó utilizar por la propaganda franquista[178]. Los italianos también trajeron pronto (en diciembre de 1936) equipos del Istituto Libera Unione Cinematografica Educativa (LUCE) para elaborar documentales de exaltación a los sublevados y al papel que cumplían las tropas fascistas italianas en España[179]. Lógicamente, las diversas noticias que componían cada uno de estos noticiarios incidían en la retórica convencional de la propaganda de

guerra: ridiculización o presentación de la crueldad del enemigo, glorificación de las tropas propias, actos políticos, homenajes, impacto internacional del conflicto, armamento, anécdotas de la retaguardia, etc. En el caso de los noticiarios franceses, como *Éclair Journal* o *France-Actualités-Gaumont*, la presentación de las noticias de la guerra, aparentemente neutrales, se apoyaban en sutiles estrategias de montaje o de selección de imágenes que definían una tendencia más o menos velada por algún bando[180].

El primer cine de la Guerra Civil, películas de urgencia que describen la tensión de los enfrentamientos iniciales de ese verano, lo realizaron los anarquistas en Barcelona. En esta ciudad, la mayoría de los trabajadores del cine, desde los equipos de rodaje en los estudios hasta proyeccionistas y acomodadores de las salas, estaban afiliados al anarquista Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP). Tras el golpe de julio, el sindicato se hizo cargo de la industria cinematográfica y puso los primeros equipos de rodaje a disposición de la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo-Federación Anarquista Ibérica), la organización principal del movimiento en España. De aquí surgió la primera película importante de la Guerra Civil española, el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936). El filme es un documental en el que se muestra al público el estado de las calles de Barcelona y las huellas de los enfrentamientos tras las jornadas del 19 y 20 de julio. En él podemos observar las marcas de las balas y las explosiones en los edificios militares, religiosos y civiles (fotos 3.16 y 3.17), las calles controladas por grupos de milicianos apostados tras barricadas (foto 3.18), las ruinas de las iglesias incendiadas, los edificios ocupados por las organizaciones políticas y sindicales, y también algunos esporádicos enfrentamientos, aparentemente recreados, como el asalto a un manicomio desde donde, según nos dice la voz narradora, unos fascistas hostigan a los defensores de la República (foto 3.19). Posteriormente, una parte importante del metraje se dedica a la partida hacia el frente de Aragón de las columnas de milicianos en sus improvisados vehículos (foto 3.20). Las imágenes del *Reportaje*… tienen la veracidad y la palpitación de la inmediatez y de la cercanía a los hechos históricos. Cuando se observan, dan la impresión de no buscar en absoluto una elaboración formal cuidadosa. Más bien presentan un aire de improvisación, de reflejo directo y apremiante de lo que está ocurriendo. Al mismo tiempo, parecen desprovistas de una finalidad excesivamente dramática. Dan la sensación de que la cámara ha llegado a los lugares del conflicto unas horas después de que tuvieran lugar los hechos realmente importantes. Sin embargo, ese desaliño es el que potencia, precisamente, su autenticidad y su valor como documento, al reflejar lo más básico: una guerra que irrumpe en la cotidianidad de la gente y trastoca completamente sus vidas. Vemos así cómo los espontáneos protagonistas de la historia deambulan por las calles con la excitación y los temores del momento, el modo en que se dejan arrastrar por las pasiones, la improvisación de absurdas máquinas y transportes de guerra en los que

montan eufóricos hacia el frente de Aragón. Lo que resulta más llamativo es que esa carencia de dramatismo, esa cercanía al estado de cosas más que a su interpretación, parece poco eficaz para dirigir su sentido hacia un fin propagandístico. Por este motivo, la voz de un locutor se superpone a las imágenes con soflamas rotundas, panfletarias, abrumadoramente agresivas contra los golpistas y enaltecedoras de los defensores del Gobierno de la República. La manipulación propagandística se concentra, por lo tanto, en la utilización de un discurso verbal muy potente que cierre el sentido de unas imágenes demasiado próximas a la realidad; unas imágenes, en suma, poco manipuladas por el montaje o por la elaboración de una mínima puesta en escena.



El contraste entre esa cercanía de las imágenes a los hechos y la operación de una voz que intenta darles un sentido unívoco y acorde con los intereses propagandísticos alcanza un momento particularmente denso en la escena más difundida del filme: la del saqueo del convento de las Salesas de Barcelona. El edificio fue asaltado por una turba de incontrolados y el resultado quedó reflejado en el *Reportaje*… a través de unas macabras imágenes tomadas poco después. Las tumbas del convento habían sido profanadas y los restos momificados de los cadáveres, expuestos a la entrada del

recinto (foto 3.21). En un plano general, se puede observar una muchedumbre que saluda enardecida y puño en alto, celebrando ostensiblemente los hechos (foto 3.22). Sin embargo, la voz del locutor quiere cambiar totalmente el sentido de lo que se ve y presentarlo como «momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos». Seguidamente, continúa: «La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia católica, en este y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida». Ni qué decir tiene que el paradójico argumento que intenta construir el discurso verbal se contradice no sólo con los hechos reales, probablemente bien conocidos por el público que asistiría a la proyección en Barcelona, sino también con la evidencia de las imágenes. En un cándido gesto de cronistas de la revolución que está teniendo lugar en esos momentos, los propagandistas anarquistas muestran unas imágenes incriminatorias arrastrados por la excitación del proceso de derrocamiento del orden social que pensaban imparable. El principal problema fue que, lógicamente, en cuanto estas imágenes cayeron en manos del enemigo, constituyeron un material espléndido de contrapropaganda para mostrar las brutalidades que se cometían en la zona republicana. De este modo, fue casi inmediata la circulación de las imágenes del convento de las Salesas en multitud de filmes que apoyaban la causa franquista[181]. En realidad, a diferencia de los comunistas y las estrategias retóricas experimentadas por los propagandistas soviéticos, los anarquistas no tenían modelos fílmicos en los que basar su sistema de propaganda más allá de su cultura pedagógica y su tradición teatral o literaria, basada en esquemas folletinescos y melodramáticos. Puede que ésta sea la explicación de un cine de propaganda que se reveló como contraproducente e incluso perjudicial para la causa republicana, aunque, sin duda, la veracidad y cercanía de sus imágenes, su ingenua sinceridad, convierten hoy en día estos filmes en los documentos más fidedignos e imprescindibles para el historiador interesado en reconstruir los hechos mostrados.


3.21


3.22

Esto no ocurría con la propaganda comunista, en la que la intervención del montaje, la manipulación de las imágenes y el trabajo de las emociones del espectador eran muchísimo más sofisticados. Contaban para ello con una larga tradición de experimentación forjada no sólo en la vanguardia artística constructivista, sino también en las investigaciones de la neuropsicología cognitiva y

del conductismo. Durante años, los cineastas soviéticos y sus discípulos occidentales habían trabajado en un dispositivo retórico que condujera el sentido de las imágenes hacia el objetivo concreto de producir un estímulo y una reacción en el espectador y, consecuentemente, dirigir sus emociones hacia una comunión con el espíritu revolucionario. Con el triunfo del estalinismo, se había depurado el formalismo experimental vanguardista para intensificar la dimensión emocional más elemental, que se pensaba más eficaz para llegar a las masas a través del cine, la fotografía o el cartelismo. Cuando estalló la Guerra Civil española, los modelos y su aplicación a los medios de comunicación modernos estaban ya maduros. Y la Guerra Civil fue decididamente moderna no sólo por el armamento, las estrategias militares (incluyendo el exterminio concienzudo del enemigo y la población civil) y su nivel de devastación, sino también por su impacto mediático internacional. Los noticiarios, que conocían un momento de esplendor con la consolidación del cine sonoro, permitieron la llegada de operadores de las más importantes productoras americanas, francesas, británicas, italianas y alemanas para rodar los acontecimientos. Las cámaras ligeras y móviles de 35mm que se habían desarrollado durante esos años permitían una cercanía a los hechos que no se conocía de guerras anteriores. Fue también la primera guerra importante para el fotorreportaje dirigido a las revistas ilustradas. Robert Capa, Gerda Taro o *Chim* (David Seymour), junto con fotógrafos locales como Agustí Centelles, Manuel Albero y Segovia o los hermanos Mayo son sólo algunos de los nombres que podemos sacar a colación y que proyectaron imágenes de la guerra en revistas o en libros de amplia difusión. Algunas de ellas se convirtieron en iconos mundiales del sufrimiento o del horror de la guerra. El libro *Death in the Making* (1938), de Robert Capa[182], utilizó en la portada la famosa fotografía del miliciano recibiendo el impacto mortal de una bala enemiga, una foto que ya había sido publicada en las revistas *Vu* (septiembre de 1936) y *Life* (julio de 1937).

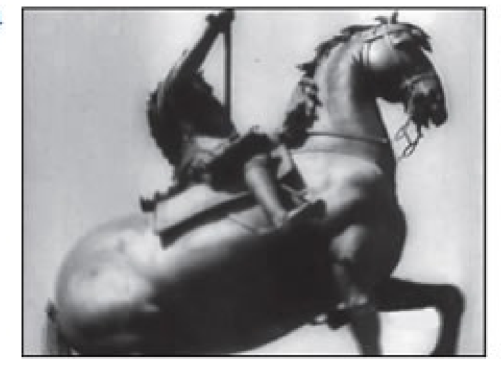
Algunos de los regimientos militares incorporaron unidades de cinematografía. Por otro lado, muchos cineastas se incrustaron en las unidades de ambos bandos con el fin de hacer sus reportajes para los distintos noticiarios que cubrían la guerra. Los primeros asesores soviéticos en llegar a España, a las pocas semanas de estallar la sublevación, fueron militares y financieros, pero también vinieron muy pronto periodistas (como Ilia Ehrenburg o Mijail Koltsov) y, por supuesto, cineastas[183]. Los más destacados fueron Roman Karmen y su ayudante Boris Makaseiev, que en agosto ya estaban tomando imágenes de los enfrentamientos y de las calles de Madrid que alimentarían la serie de noticiarios denominada *Sobre los sucesos de España* (K Sobitiyam v Ispanii, 1936-1937). Pero, probablemente, la muestra más interesante de la propaganda comunista, por su carácter de síntesis y también por las personas implicadas en el proceso, fuera el filme conocido como *España 1936* (Jean-Paul Dreyfus *Le Chanois*, 1937). Financiado por el Ministerio de Propaganda del Gobierno de la República y la productora de comunistas franceses Ciné-Liberté, el

filme forma parte de la campaña de movilización de intelectuales y gente de la cultura para apoyar a la República. Muchas de estas iniciativas eran impulsadas por la Komintern, bajo la supervisión del jefe máximo de la red de propagandistas (e incidentalmente espías), Willi Münzenberg[184]. Román Gubern y Paul Hammond han hecho una detallada investigación sobre el filme para dilucidar la implicación de Luis Buñuel en el proyecto[185]. Agregado desde septiembre de 1936 a la embajada de la República en París, Buñuel se dedicó a labores de propaganda y espionaje bastante poco conocidas y sobre las que siempre se mantuvo evasivo a la hora de esclarecerlas. En cualquier caso, en lo que respecta a *España 1936*, Gubern y Hammond definen su papel como el auténtico responsable de la selección del material visual compilado para el filme. Según el cotejo de las imágenes con sus fuentes, principalmente provenían de los noticiarios *Éclair Journal* y *Actualités-Gaumont*, pero también se utilizaron materiales rodados por Roman Karmen e incluso de películas de ficción de Hollywood, como la estremecedora panorámica de la cámara identificada con una ametralladora que barre a los soldados de la célebre *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1931).

3.23

En 1937, le cinéma se doit de suivre les évènements du monde, de les reproduire, de les diffuser, de les faire connaître aux hommes de tous les pays.
Ce documentaire sur la guerre d'Espagne, ce reportage ciné-matographique unique n'ont pas d'autre but que de servir la cause de l'histoire

3.24





3.25

España 1936 es un filme que opta por construir la realidad que más conviene a sus intereses propagandísticos a través del cuidadoso montaje de las imágenes. En este caso, el discurso de la voz narradora (escrito por Buñuel y Pierre Unik), es mucho menos intervencionista y violento que el del *Reportaje*… Esta voz quiere esconder sus estrategias manipuladoras presentándose como mera descriptora de los hechos históricos. El cartel inicial es elocuente al respecto. Intenta emplazar al espectador en una posición *objetiva* ante los dos bandos. Consecuentemente: «Este documental sobre la guerra de España […] no tiene otro fin que servir a la causa de la

historia» (foto 3.23). La operación propagandística se construye, por tanto, de manera totalmente opuesta al filme anarquista. Aquí, la voz que se superpone sobre las imágenes se caracteriza por su contención, asumiendo la mayoría de las veces un tono meramente informativo. No hay grandes condenas o soflamas contra el enemigo ni enardecidas alabanzas de los camaradas. Largos fragmentos de silencio dejan a menudo las imágenes sin ese anclaje sonoro. Pero si esto ocurre así, es porque están minuciosamente organizadas y montadas para construir la realidad de los hechos de manera autónoma con respecto a la banda sonora. El papel constructivo del montaje se dirige a elaborar un gran relato de la guerra apoyado en una multiplicidad de microhistorias autónomas, pero perfectamente engarzadas para dirigirnos hacia una lectura específica de los hechos. La introducción histórica nos describe el advenimiento de la República y la caída de la Monarquía. La solución estilística empleada para construir el concepto es un movimiento de cámara que vuelve boca abajo la estatua de Felipe IV situada en una plaza madrileña, un recurso que recuerda vagamente al empleado por Sergei M. Eisenstein al inicio de *Octubre* (Oktyabr, 1927) (fotos 3.24 y 3.25). Pero este tono conceptual se va haciendo más sofisticado con el curso de los acontecimientos. Presentados algunos de los líderes políticos y de los principales militares insurrectos, el filme empieza a construir de manera pedagógica visiones de detalle de la guerra: batallas en el norte por el control de Irún y el dramático paso de los últimos defensores republicanos hacia Hendaya, los ancianos padres de un miliciano que combate en la Ciudad Universitaria de Madrid visitando a su hijo en las trincheras, reporteros franceses muertos (alguno fusilado por los franquistas) en los primeros meses de guerra… pequeñas anécdotas que se entremezclan con visiones generales del desarrollo de los acontecimientos, de la política internacional, de la Sociedad de Naciones…, todo ello dirigido a provocar la empatía del público francés con la causa republicana. La estructura narrativa configura un mosaico que tiene algunos puntos de referencia constantes: la defensa de Madrid, el desarrollo de la guerra y los procesos políticos internacionales. La ubicuidad que nos lleva de lo general a lo concreto culmina en la parte más representativa del filme, situada hacia el final, que pretende concentrar todo el trabajo emocional sobre el espectador. En ella se recurre a uno de los iconos fundamentales del cine de la guerra de España: los bombardeos indiscriminados de la población civil por la aviación. Varios elementos son recurrentes en la organización del montaje de estas escenas: el gesto de la angustiosa mirada dirigida hacia lo alto de personajes anónimos[186], gente corriendo caóticamente por las calles, siluetas de aviones surcando el cielo, bombas cayendo y explosiones (fotos 3.26 y 3.27)[187]. Estas escenas de montaje no nos hablan de un lugar o una fecha concretos (aunque resuena siempre en el documental el eco del Madrid asediado). Las imágenes amalgamadas tienen procedencias totalmente heterogéneas. Combinadas y organizadas *construyen* un hecho, no se limitan a mostrar sus huellas o sus manifestaciones externas, como en cierto modo veíamos en el ejemplo anarquista anterior. Se trata de un bombardeo,

cualquier bombardeo, en abstracto. Al mismo tiempo, las imágenes trabajan emociones básicas: el temor primero, el horror y la compasión después, sobre todo ante los cadáveres que debemos suponer son el resultado de esas bombas que hemos visto caer. A menudo, se trata de cuerpos de niños destrozados. En cierto modo, como pasaba en *Las Hurdes*, todo lo que se ve en este filme asesorado por Buñuel es minuciosamente preparado para construir un sentido definido. Ciertamente, se trata de un trabajo muy meticuloso en ese proceso de construcción de la emoción. Y supone un reto para el experto cineasta que busca cumplir con un objetivo formal y político desde el uso del montaje. En una entrevista, el cineasta aragonés le dejó caer a Max Aub un característico comentario de cruel frivolidad, pero también revelador de lo que significaba este tipo de trabajo propagandístico desde el punto de vista de un creador, afirmando que los bombardeos «son muy fotogénicos»[188].


3.26


3.27

Al igual que la propaganda de la zona republicana, la del bando nacional no dejó de emplear los recursos retóricos del montaje constructivo en sus filmes. Al mismo tiempo, presentaba una particular querencia por incluir los actos y liturgias a las que el incipiente Régimen franquista era tan adicto. Los principales eran los desfiles militares y los homenajes a los caídos. De este modo, en *España heroica* (Joaquín Reig, 1938), uno de los documentales de propaganda más importantes de los sublevados, su segmento final se dedica a una de estas ceremonias que culminan con un éxtasis emocional. Para desarrollarlo se recurre a las convenciones del cine totalitario, del que las películas de Leni Riefenstahl o las puestas en escena de Albert Speer marcaron los modelos supremos: monumentalismo pintoresco, retratos de rigidez escultórica, acumulación *kitsch* de elementos simbólicos y una presencia dramática de la naturaleza expresada a través del rompimiento del cielo al amanecer o perfiles humanos recortados a contraluz. A la imagen le acompaña en este fragmento una voz estentórea, entonando los gritos rituales mientras suena de fondo el himno de Falange (el «Cara al sol») cantado por un coro masculino (fotos 3.28 a 3.30). Junto a este esteticismo del sublime *kitsch*, la fuerza constructiva del montaje también es empleada por Joaquín Reig y encuentra su máxima expresión en las escenas de combate. El filme elabora de manera particularmente sofisticada dos batallas con una profusión de imágenes de archivo (algunas de ellas también de filmes de ficción) y un vertiginoso ritmo que pretenden llevar al espectador a una vivencia extrema. La

primera introduce uno de los puntos culminantes: la liberación de los sitiados en el Alcázar de Toledo. La otra se sitúa hacia el final, prologando el ritual a los caídos que acabo de describir y mostrando una contienda cuyo final resulta incierto, condensado en un abrumador despliegue de explosiones y caos que reflejan también esa vertiente puramente fotogénica o espectacular de la guerra.



En cualquier caso, la diferencia de este modelo con respecto a los dos anteriores no se encuentra tanto en los recursos de montaje o el trabajo de las imágenes, sino en la organización de éstas como relato. Su finalidad principal no es sólo cargar contra un enemigo o explicar las condiciones políticas que han llevado a la guerra, sino elaborar una narrativa heroica (o «mítica»)[189] basada en algunos referentes tradicionales del pensamiento reaccionario español y su lectura del pasado histórico. De este modo, frente al protagonismo abstracto de las masas del cine de propaganda republicano, en el que la aparición de figuras singulares, ya fuera políticas o militares, acababa diluida en la fuerza y legitimidad de la causa colectiva, la propaganda franquista se asentó sobre sistemas más previsibles y convencionales, pero quizá también eficaces. Construyó referentes precisos y emblemáticos que conectaban con una tradición histórica proyectada en el presente, (el Alcázar de Toledo, el martirio de José Antonio, Franco como el Caudillo invencible…). El liderazgo militar y político ocupaba un centro al que se dirigían todas las formas de representación. Frente a las masas caóticas y dinámicas del lado republicano, las representadas en el lado franquista siempre tienen un carácter estático y un foco al que dirigir la atención: el líder o el Ejército desfilando. Su configuración en los actos políticos estaba sometida a concepciones previas de simetría y orden que habían sido teorizadas por los ideólogos del franquismo[190]. El papel de esta masa no es el de ser

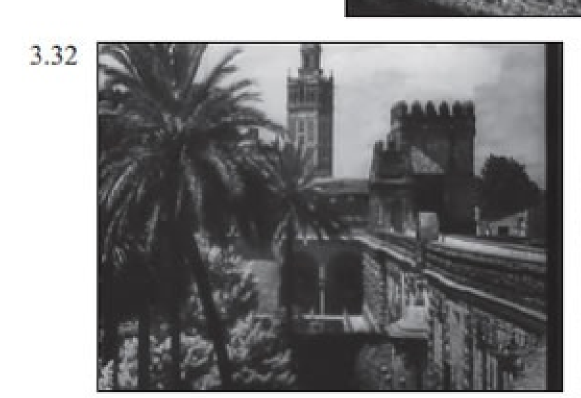
sujeto de la historia, sino el de aclamar a sus dirigentes. La fuerza del relato creado desde estos principios tan básicos, acompañado del poder evocador de los mitos creados y la monumentalidad de sus liturgias, consiguió un poder cohesivo muy funcional para el nuevo Régimen, no sólo para definir la guerra frente al enemigo, sino también para unificar los distintos sectores y facciones en los que se dividía el franquismo, todavía en proceso de construcción de un nuevo Estado.

Un ejemplo de la eficacia de la dinámica narrativa se observa en el arranque de la película. La cámara recoge los perfiles majestuosos del paisaje español y también de las construcciones donde se forjó el pasado imperial y heroico: fortalezas, iglesias, la Alhambra, El Escorial… lugares que conectaban el pasado glorioso con el presente, en una suerte de intemporalidad o eternidad que apoyan también los ciclos naturales de la siembra y la recolección de los campesinos que se muestran fundidos con la tierra (fotos 3.31 a 3.33). Pero de ese mundo ancestral e inmutable de carácter casi mítico se desciende rápidamente al momento actual y al nivel de la realidad histórica. Ese mundo se ve amenazado por el peligro comunista, que es el modo en que la propaganda franquista condensaba el complejo y heterogéneo grupo de fuerzas a las que se enfrentaba. De este modo, la hoz y el martillo se superponen sobre el mapa de España (foto 3.34), al tiempo que políticos de izquierdas y masas desafiantes desfilan en manifestaciones y provocan enfrentamientos que parecen dar paso a una inminente revolución. La foto del cadáver del político conservador Calvo Sotelo, asesinado por incontrolados de la izquierda, da paso a un plano caleidoscópico, a modo de complejo *collage*, en el que las imágenes fragmentadas de lucha y revolución parecen fundirse en una aglomeración que culmina el proceso (fotos 3.35 y 3.36). Al mismo tiempo, la voz que se superpone a las imágenes comenta: «Los dos campos que desde años venían dibujándose en España con rasgos cada vez más recios, ven llegado el momento decisivo y se lanzan a la calle, envueltos en la lucha más honda y más cruel que registra la historia de España». Las siguientes escenas inciden en el ambiente de caos, en el que no pueden faltar las imágenes de la profanación del convento de las Salesas recogidas en el *Reportaje del movimiento revolucionario*, aunque manipuladas para otorgar una responsabilidad directa a los comunistas en el hecho[191]. Siniestras escenas que sugieren fusilamientos de presos y *paseos* (ejecuciones realizadas por grupos incontrolados) producen un dramático *crescendo* que será resuelto con la irrupción de la bandera monárquica y la aparición de Franco en efigie y figura (fotos 3.37 a 3.39). La centralidad del líder, el tono heroico del relato y una retórica del sacrificio por España acabarán por construir esa narrativa simple, pero tremendamente efectiva, de la propaganda franquista. Otro ejemplo fundamental del cine monumentalista de la propaganda nacional, aunque en este caso cruzado con la visión exótica, colonial y ensalzadora de los valiosos aliados norteafricanos, fue *Romancero marroquí* (Carlos Velo, 1939), un filme inspirado de nuevo por visiones de origen romántico y orientalista de gran brillantez formal.

3.31



3.32



3.33

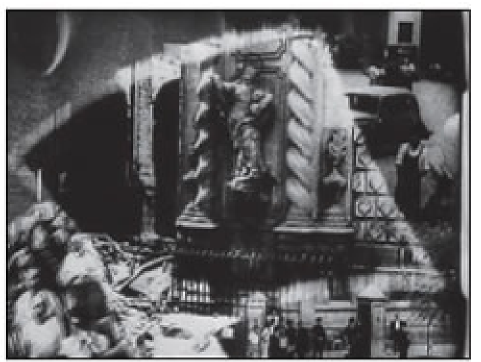


3.34

3.35



3.36



3.37



3.38





3.39

3.3. Ante los ojos del mundo

La Guerra Civil española despertó una enorme atención internacional. Por un lado, porque fue una época de temores e incertidumbres, atravesada por conflictos sociales plasmados en movimientos políticos cada vez más extremistas. Estaban también latentes las consecuencias de la profunda crisis económica mundial y el amenazador establecimiento de Estados totalitarios y expansionistas en Europa. De este modo, en los campos de batalla de España parecía que se jugaban más cosas que el mero destino del país. Por otro lado, porque, como ya hemos visto, consiguió una particular resonancia debido al desarrollo de los medios de comunicación, la radio y la prensa, los noticiarios cinematográficos y las revistas ilustradas. La muerte de Federico García Lorca causó una enorme conmoción, de la que se hicieron eco los medios internacionales. También fue importante para la proyección exterior del conflicto la Exposición Universal de París de 1937. En el pabellón español se planificaron actividades de propaganda a favor del Gobierno de la República y de concienciación contra el fascismo que culminaron en el carácter central asumido por la más famosa obra de Pablo Picasso, el *Guernica*. El título de la pintura fue incorporado al proyecto original tras la destrucción de la villa vasca por los bombardeos de la aviación alemana enviada por Hitler en apoyo de Franco. La Exposición de París condensaba en gran medida los conflictos latentes que recorrían el mundo. El pabellón nazi y el soviético se encontraban frente a frente, desafiantes, anunciando el colosal choque entre los Estados totalitarios más importantes de Europa que se produciría unos años más tarde. En realidad, la guerra de España fue el

primer campo de pruebas de este conflicto, incluso para observar el funcionamiento del nuevo armamento o de las estrategias de guerra convencional y psicológica. Y también para la experiencia vital de miles de voluntarios que acudieron de todos los rincones del mundo a luchar por uno u otro bando, pero sobre todo por el lado republicano. En este sentido, la llegada de las Brigadas Internacionales supuso un apoyo decisivo en los primeros dos años de la guerra desde el punto de vista militar, pero también una vía para que sus experiencias se expandieran a través de la vida cotidiana de miles de familias en todo el mundo, que vieron marchar a sus hijos o maridos hacia las trincheras de España.

La proyección internacional del conflicto se plasmó de manera determinante en el cine. Ya hemos hecho breve mención a la colaboración de los Gobiernos de Berlín, Roma o Moscú en la elaboración de material para noticiarios. Pero, con la estabilización de los frentes, la necesidad de influir en el apoyo exterior se hizo más perentoria para los dos bandos. *España 1936* o *España heroica* buscaron este camino. Al mismo tiempo, un grupo significativo de escritores e intelectuales llegó a España para tomar parte en la tarea de difundir los acontecimientos. Casi todos ellos se alinearon con la causa republicana: George Orwell, W. H. Auden, Stephen Spender, Arthur Koestler, Simone Weil, Ernest Hemingway, John Dos Passos o André Malraux son sólo algunos de entre un importante número de nombres que se podrían mencionar. Precisamente de alguno de ellos surgió la iniciativa de dos de las producciones cinematográficas más conocidas sobre la guerra: *Tierra española* (The Spanish Earth, Joris Ivens, 1937) y *Sierra de Teruel* (Espoir, André Malraux, 1939). Se trata de dos filmes muy diferentes. La primera es una película que asume un tono dominantemente documental, aunque también incorpora elementos de ficción a la hora de dar cohesión a su historia. La segunda es de ficción, casi un filme bélico, aunque con un tono humanista que la aparta de las convenciones más trilladas del género. En cualquier caso, ambas comparten algunos rasgos esenciales: su intención pedagógica, sobre todo para hacer comprensible el conflicto al público extranjero al que se dirigen, y también un planteamiento esquemático que abstrae los enredados asuntos políticos específicos para trascenderlos y llevarlos a una escala casi moral de enfrentamiento entre civilización y barbarie. Entre las semejanzas, también hay que señalar que ambas emplean una serie de claves iconográficas y narrativas para conducir al espectador a lo largo de la compleja situación de la guerra. En el plano narrativo, *Tierra española* despliega una trama sencilla: los habitantes de una pequeña villa llamada Fuentidueña quieren convertir sus tierras en fértiles regadíos que produzcan alimentos en abundancia para abastecer el Madrid asediado. Tras unos planos del emplazamiento natural, mostrándonos la áspera belleza de la tierra de Castilla y cómo los lugareños la trabajan para sacar de ella el pan que amasan con esmero, la narración nos define el lugar estratégico del pueblo para mantener en contacto la ruta principal que lleva de Madrid a Valencia, entonces capital de la República. Un puente es el elemento decisivo que permitirá mantener en contacto las

dos capitales (fotos 3.40 a 3.42). Los combates cerca del pueblo, con artilleros disparando sus cañones y fugaces escenas de cargas de infantería, nos trasladan a la realidad de la guerra, y poco a poco, la narración acaba por conducirnos hasta Madrid, donde se combate en el interior de la ciudad. Los campesinos y los soldados vistos hasta ahora son anónimos, aunque ocasionalmente se nos muestran ejemplos particulares que dan vigor y cercanía al relato, movilizando la empatía del espectador. Por ejemplo, el narrador nos presenta a un comandante republicano, Jesús Martínez de Aragón, organizando sus tropas y nos comenta que falleció apenas unas horas más tarde de la toma de esas imágenes, en los combates de los alrededores de Madrid (foto 3.43). El recorrido por la ciudad asediada concluye en un mitin en el que aparecen algunos de los protagonistas políticos del momento: la Pasionaria, Líster y otros líderes comunistas arengan a sus seguidores, aunque el filme pasa bastante discretamente sobre su filiación (foto 3.44). Siguiendo la concatenación de escenas que llevan de los personajes históricos a los anónimos, un discurso del presidente Azaña desde Valencia nos devuelve a Fuentidueña, adonde regresa Julián, un joven miliciano de permiso. Casi inmediatamente se dedica a instruir militarmente a los lugareños. Pero el joven combatiente desaparecerá pronto para ceder el protagonismo a las gentes del pueblo, los auténticos héroes del relato. Mientras se preparan para la batalla final, un nuevo segmento del filme nos conduce a Madrid bombardeado sin misericordia por la aviación franquista. También Fuentidueña recibe las bombas poco antes de la batalla decisiva sobre el puente. Una vez más, nos topamos con las escenas de montaje de miradas temerosas al cielo, gente corriendo presa del pánico y la desolación tras la caída de las bombas. Como ya hemos visto, se trata de un tema recurrente del cine de la Guerra Civil, el más emotivo sin duda para influir en los espectadores mientras el relato se aproxima a su clímax dramático. Finalmente, la batalla por el puente se resolverá con una victoria republicana que encuentra su mejor metáfora en la esperanzadora imagen del agua regando, por fin, las sedientas tierras del pueblo (fotos 3.45 y 3.46).

3.40





3.41

3.42



3.43 3.44 3.45 3.46



Los referentes de *Tierra española* tienen que ver, en parte, con esa visión primigenia de la tierra como espacio casi místico de lucha por la supervivencia. En la figura del campesino se dibuja el esfuerzo del ser humano por someter a la naturaleza, viviendo al mismo tiempo integrado en ella. Detrás de esta idea hay una tradición que tiene que ver con la experiencia de la vida moderna, desarraigada de la relación con la naturaleza, y la mistificación nostálgica, sobre todo por parte de los intelectuales, de la vida en el campo. Algunas novelas de Lev Tolstoi son un perfecto ejemplo de este sentimiento idealizado y espiritual (consecuentemente, pronto acabaría por convertirse en ideológico) que se llega a proyectar posteriormente en el cine y alcanza un punto álgido en la iconografía de los años treinta. Por supuesto, esas imágenes de campesinos pobres, con sus enjutos rostros cuarteados por el sol, pero al mismo tiempo sobrios y dignos, están presentes constantemente en el cine soviético, por ejemplo en *La tierra* (Zemlya, Aleksandr Dovzhenko, 1930), *Lo viejo y lo nuevo/La línea general* (Staroye i novoye/Generalnaia linia, S. M. Eisenstein, 1929) o incluso en los noticiarios de Dziga Vertov. Pero esta iconografía también se extiende por Occidente, sobre todo entre los artistas progresistas. Los retratos de los años treinta de los fotógrafos americanos que ofrecieron testimonio visual de la vida

de los granjeros pobres dentro de las políticas culturales del *new deal* son un referente esencial también de esta iconografía, y además rigurosamente contemporáneos a las películas que nos ocupan. Las fotografías de Walker Evans y Dorothea Lange o los filmes de Pare Lorentz como *The Plow that Broke the Plains* (1936) o *The River* (1938) tienen concomitancias iconográficas y temáticas evidentes con *Tierra española*. La extrapolación mística de esta imagen del campo alcanzaría probablemente su condensación en el libro de James Agee y Walker Evans: *Let Us Now Praise the Famous Men* (1941)[192]. En España, obviamente, esta iconografía se había asentado a través de la difusión de los reportajes fotográficos de las Misiones Pedagógicas y también de los trabajos vinculados a la perspectiva etnográfica o folclórica (aunque también profundamente pintoresca e idealizada) de fotógrafos célebres como José Ortiz Echagüe[193]. En cualquier caso, la visión de España como un país fundamentalmente rural y premoderno, de pasiones primarias y arrebatadas, ofrecida por los intelectuales norteamericanos, británicos o franceses desplazados durante el conflicto, muestra probablemente la pervivencia de esa tradición romántica que subrayaba el exotismo del país. En cierto modo, supondría el envés del tremendismo de la España negra utilizado por los intelectuales españoles, no menos responsables de esa visión exótica que cargaba las tintas en los rasgos más extremos de la sociedad.

Esta recurrente iconografía de los campesinos idealizados está presente también en el momento más importante, desde el punto de vista emocional, de *Sierra de Teruel*, la película del escritor y cineasta francés André Malraux, quien se había incorporado al principio de la guerra con una flotilla de aviones franceses para defender la causa republicana. Se trata del final, la escena del traslado al pueblo de las víctimas del avión republicano que se ha estrellado tras cumplir con su misión. Los ancianos de la pequeña villa levantan solemnemente el puño en homenaje a los héroes caídos (foto 3.47). Los planos generales nos muestran a la multitud que transporta a los aviadores fundida con el paisaje o dolorosamente estática, aguardándolos en el pueblo (fotos 3.48 y 3.49). La escena se plantea dentro de una buscada contención y sobriedad que suele acompañar esa recreación mítica de la figura del campesino que acabo de comentar. Por ello, en un discurso que dio Max Aub a su equipo antes de comenzar el rodaje, los alertó: «Queremos que la película sea ante todo una película humana y una película española y ni lo afectado ni lo teatral [son] digno[s] de ninguno de los dos calificativos. Ninguno de los acontecimientos que discurren durante la película son completamente inventados: o son del dominio popular o le han ocurrido al propio Malraux […]. Por eso os pido a todos vosotros, compañeros actores, realidad, y eso sólo se consigue por el camino de la sobriedad»[194]. Además del uso de esta iconografía y la contención narrativa, *Sierra de Teruel* ofrecía un planteamiento bastante respetuoso de las convenciones de un filme bélico. De hecho, había una posibilidad bastante verosímil de que el filme encontrara una distribución relativamente amplia en Estados Unidos, que quería

contrarrestar el embargo de armas a la República decretado por el Congreso[195], por lo que podemos comprender que se intentara amoldar su objetivo político a los gustos y expectativas del público norteamericano. Pero también había matices que lo alejaban de los modelos más previsibles del género. Por ejemplo, el protagonismo correspondía a personajes casi anónimos que acababan por disolverse en el colectivo. La función narrativa del héroe no se condensaba por lo tanto en un individuo, sino en el ideal común. De este modo, en el transcurso de su misión, los personajes van sacrificando sus vidas sin ningún énfasis heroico. Casi siempre, sus muertes son elaboradas con metáforas visuales que resumen su sacrificio con una imagen sublimada de liberación, como los pájaros que salen volando en el momento en el que dos milicianos estrellan su coche a toda velocidad contra un cañón fascista, o el cielo cortado por un potente rayo de luz que culmina la escena del avión republicano despedazándose contra el pico de una montaña (fotos 3.50 y 3.51). Este carácter humanista, basado en la descripción de una guerra en la que luchan hombres corrientes guiados por ideales, encuentra su máxima expresión narrativa en una de las escenas más intensas del filme. Un campesino monta en un bombardero por primera vez para dirigirlo hacia el escondido aeródromo enemigo. Incapaz de comprender un mapa, el campesino le asegura al comandante de la escuadrilla que sabe dónde deben atacar si le permite acompañarle en el avión. Sin embargo, desde el cielo, con una percepción de la tierra totalmente distinta a la que está acostumbrado, es incapaz de reconocer los paisajes y los lugares que le resultaban tan familiares[196]. El desconcierto del campesino, un hombre que no está preparado para la ubicuidad de la mirada moderna en los emplazamientos más insospechados, permite explotar al máximo la técnica narrativa del suspense. Una solución muy convencional del cine de ficción que, en esta obra de guerra y propaganda, consigue la implicación emocional del espectador desde estrategias mucho más sofisticadas que las películas descritas anteriormente. Sin embargo, *Sierra de Teruel* sólo pudo ser acabada cuando la guerra ya había finalizado, quedando por lo tanto como un mero proyecto de intervención, aunque particularmente brillante, de los intelectuales del mundo a favor del Gobierno republicano. Su exhibición pública en París sólo se realizó en agosto de 1939, tres meses después de acabada la guerra en España. La película fue prohibida por el Gobierno de Édouard Daladier unas semanas más tarde debido a las presiones del embajador francés en Madrid, el mariscal Pétain. El mundo ya se encontraba para entonces sumido en la Segunda Guerra Mundial.



3.4. Ficciones en el frente y en la retaguardia: de la pedagogía política al folclorismo

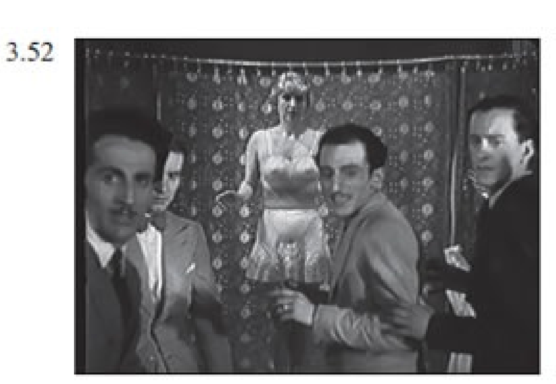
El cine siguió siendo, a pesar de la guerra, el elemento fundamental de distracción para los momentos de ocio de la mayoría de la población de los grandes centros urbanos. Dependiendo de la zona donde uno se encontrara, lógicamente, tendría más posibilidades de ver películas alemanas, italianas o soviéticas. En cualquier caso, el peso de Hollywood seguía siendo el más importante en el gusto del público. La película que estuvo más semanas en cartel durante el asedio a Madrid fue la célebre comedia de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* (A Night at the Opera, Sam Wood, 1935)[197]. Las comedias musicales de Fred Astaire como *La alegre divorciada* (The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934) o los cortos animados de Walt Disney, sobre todo los de Mickey Mouse, tenían también un enorme éxito entre el público. En la cola de alguna escuadrilla de la aviación republicana aparecía pintado Popeye, el héroe del dibujo animado de Max Fleischer, personaje que se identificaba, por ser «forzudo y optimista», como el soldado ideal republicano[198].

También llegaron producciones de corte propagandístico a las grandes salas. Alrededor de cuarenta películas soviéticas fueron distribuidas en España. Algunas de ellas, de enorme éxito en la Unión Soviética, fueron lanzadas con intensas campañas publicitarias, pero parece que el público respondió moderadamente a las exhibiciones en las salas, sobre todo cuando tenían que pagar por una entrada. En la zona republicana, los dramas épicos estalinistas *Chapayev* (Chapaev, Georgi y Sergei Vasiliev, 1935) y *Los marinos de Kronstadt* (My iz Kronshtadta, Efim Dzigan, 1936) fueron las más significativas, y en cierto modo tuvieron una fuerte repercusión en la experiencia y en la vida cotidiana de la gente sometida a las tensiones de la guerra y el asedio del enemigo. Por ejemplo, *Los marinos de Kronstadt* narraba la historia de Petrogrado cercada por tropas zaristas con la que se identificaron no pocos madrileños. En cualquier caso, estas películas no solían aguantar demasiadas semanas en las carteleras de los cines convencionales[199]. Algo más de impacto tuvieron en el frente, donde parece que sí funcionaban como motivación para los soldados o incluso cumplían una cierta función pedagógica de la vida militar. Ilia Ehrenburg cuenta cómo después de una proyección de *Chapayev*, los soldados decidieron controlar con más cuidado las guardias nocturnas, tal como habían aprendido del filme[200]. Ehrenburg era uno de los responsables de mostrar estas películas en el frente al disponer de un proyector portátil enviado desde Moscú[201]. Junto con las películas, los soldados recibían clases de alfabetización, de cultura o acudían a sesiones de teatro a cargo de las Milicias de la Cultura, por lo que el programa de formación civil y militar de los combatientes, muchos de ellos campesinos analfabetos, formaba parte de un proyecto integral que seguía en parte la tradición de las Misiones aunque, en este caso, el adoctrinamiento político era una parte esencial[202].

A pesar de que casi toda la producción cinematográfica significativa de la guerra se centraba en el propio conflicto y sus consecuencias políticas o bélicas, también se produjo un cine de ficción relevante. Era inevitable que a menudo estuviera atravesado por las circunstancias políticas o sociales, pero también mostraba un interés por el entretenimiento, manteniendo algunas de las fórmulas y tradiciones que se habían desarrollado durante la época de la República e incorporando modelos de éxito, sobre todo de Hollywood. Un caso curioso es el del cine anarquista de ficción producido durante esos años por el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE). El SIE llevó adelante una serie de proyectos que bebían de las diversas fuentes de la tradición (melo)dramática del teatro anarquista y también de sus ideales pedagógicos. De este modo, su estructura narrativa resultaba esquemática, basada en impostados discursos de los personajes, el protagonismo del colectivo y una incombustible esperanza de transformación social en el futuro[203]. *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) es uno de los mejores ejemplos. Narra la historia de un obrero llamado Juan (Félix de Pomés), que se queda en paro y es incapaz de mantener a su familia. Incluso su mujer, Marta (Enriqueta Soler), tiene que posar en ropa interior como maniquí en el escaparate de una tienda, lo que produce el arrebato colérico del marido

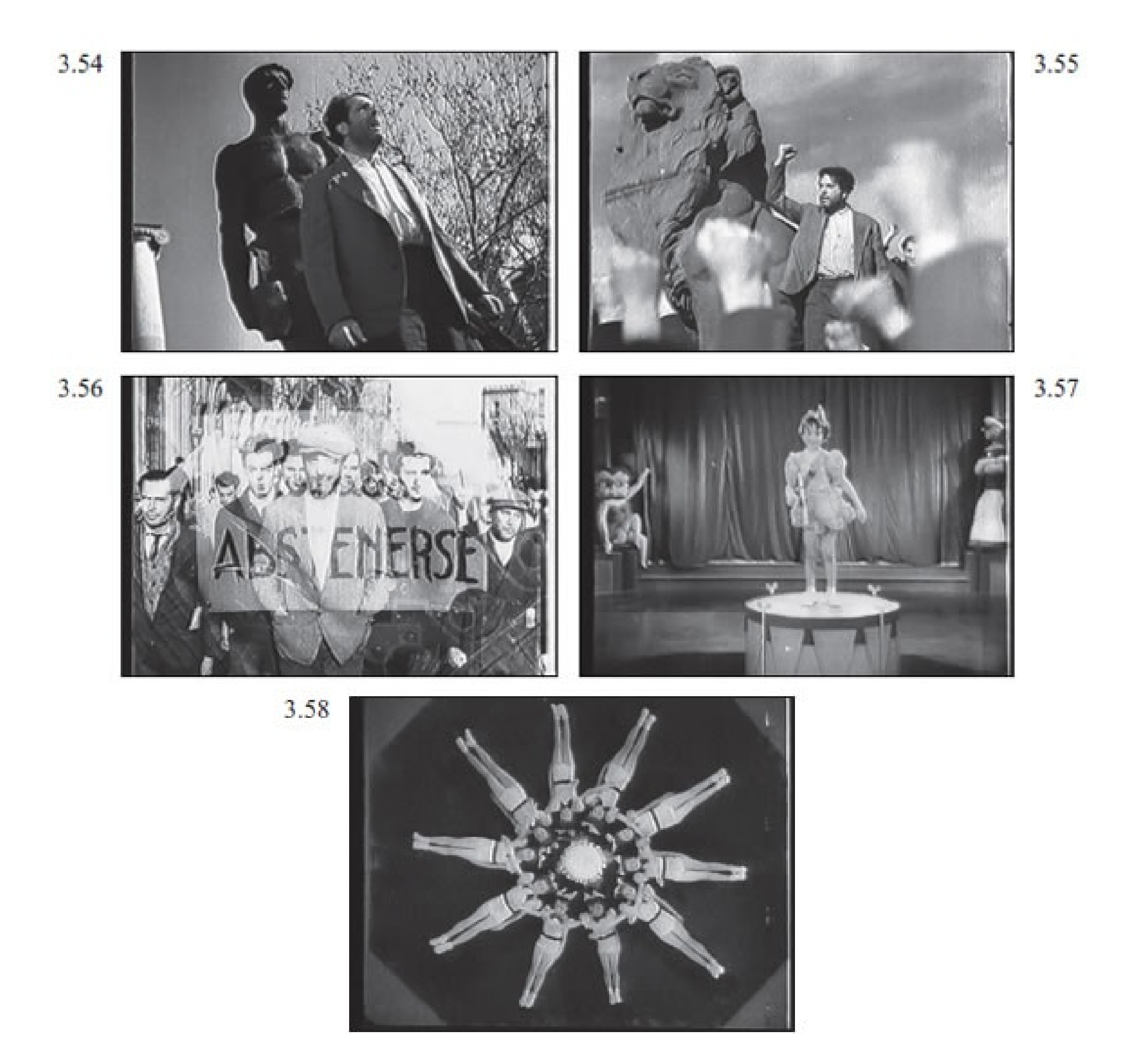
al ver humillada su dignidad y la de su familia (fotos 3.52 y 3.53). La desesperación le convierte en un líder popular que une a los obreros para realizar una marcha contra el hambre en la capital. Sus arengas suelen ser resaltadas por la planificación a través de picados y columnas que acompañan su figura, mientras que cuando encabeza la multitud de parados, los *collages* suelen fundir su imagen con la maquinaria de las fábricas (fotos 3.54 a 3.56). Con su leve erotismo y el modo enfático en que se trata el conflicto del desarraigo de los parados vagabundos, la película tiene el aire de los dramas sociales de Warner Bros. sobre el crac del 29. Incluso la marcha de los obreros no aparece demasiado marcada ideológicamente, con símbolos políticos o lemas revolucionarios. Como en la manifestación de *Modern Times* (Tiempos modernos, Charles Chaplin, 1936), las pancartas llaman de manera genérica a la justicia social y a la solidaridad. Finalmente, mientras los obreros se dirigen hacia la capital para expresar su protesta, estalla una revolución a la que se adhieren inmediatamente. Ante ellos, parece abrirse un futuro de esperanza. Es interesante resaltar cómo la película busca un anclaje en fórmulas que puedan ser eficaces y exitosas para llegar al público, aunque provengan del cine de Hollywood. El caso más explícito y extravagante es un mediometraje realizado también por el SIE y titulado *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936). Se trata de una película infantil en la que los números musicales intentan copiar las fórmulas del género americano. Los rostros de los niños se modelan de acuerdo con referentes bien conocidos por el público del momento, como Shirley Temple o Freddie Bartholomew. Los pequeños protagonistas bailan claqué entre figuras de Betty Boop y Popeye (foto 3.57), bajo los animados compases de la orquesta Demon’s Jazz del SIE. En algunos momentos, de nuevo tomando como referente los musicales de la Warner, se copian explícitamente los números caleidoscópicos y sincronizados de Busby Berkeley (foto 3.58). Todo este aparato visual adereza una simple anécdota narrativa en la que unos chiquillos revolucionarios salvan la vida del padre de un compañero que ha espiado para los sublevados. En marcado contraste con esta puesta en escena cargada de ecos hollywoodienses, una parte del filme que describe los hechos del 19 de julio en Barcelona recurre, una vez más, a la típica secuencia de montaje característica de la propaganda de choque. Para ello, retoma planos del *Reportaje del movimiento revolucionario* de Mateo Santos que, sin duda, fue la producción de la que más imágenes se reciclaron en el cine de la Guerra Civil.

3.52





3.53



Fuera de Barcelona, la película más significativa de la cinematografía anarquista de ficción la realizó el valenciano Armand Guerra (José Estivalis Cabo) bajo el título *Carne de fieras* (1936). La película no llegó a estrenarse y sólo fue recuperada y montada hace unos pocos años[204]. El levantamiento militar se produjo al segundo día de rodaje, lo que hizo que continuar con el proyecto resultara bastante accidentado. Algunos actores y miembros del equipo desaparecieron porque se fueron directamente a los combates, tal como cuenta su director en un excepcional libro en el que describe sus peripecias bélicas[205]. El propio Armand Guerra optó por dejar inacabada la película para recorrer el frente captando imágenes para los noticiarios. *Carne de fieras* fue en realidad un encargo de un avispado empresario que vio la posibilidad de hacer negocio aprovechando un espectáculo de circo con cierto éxito en Madrid[206]. Lo realizaba la francesa Marlène Grey, quien danzaba desnuda en el interior de una jaula de leones. La mezcla de erotismo y peligro, unida a una trama que combinaba lo romántico con lo policíaco, dio lugar a un filme híbrido en cuanto a su uso de diferentes géneros, pero en el que tampoco faltaba un cierto suspense. Todo ello descrito, la mayoría de las veces, en sorprendentes ambientes de ocio sobre los que apenas trasluce la realidad de la guerra. En el filme están reflejados, por supuesto, los comentarios sociales esperados, en este caso focalizados en el niño que

sobrevive recogiendo colillas y que es adoptado por el protagonista. Sin embargo, lo más llamativo para un espectador actual es cómo recorremos con los protagonistas un animado panorama de combates de boxeo, sesiones de circo, jornadas de playa, aperitivos en restaurantes, jubilosas noches en salas de fiesta, paseos por jardines…, aunque, de vez en cuando, podamos reconocer en el fondo del encuadre la presencia de milicianos armados (foto 3.59). Se refleja, por tanto, un ambiente de distracciones urbanas y modernidad, lúdico y plagado de erotismo (foto 3.60), que resulta insólito en el contexto tan dramático en el que fue realizado.

3.59





3.60

En el lado nacional hubo un elemento que fue esencial desde el primer momento para el desarrollo de la industria cinematográfica: la censura. El control político y moral que se estableció a través de su institucionalización en los organismos de propaganda del nuevo Régimen determinó también el recorrido del cine español, sobre todo durante los largos años del franquismo. En un principio, algunos núcleos del lado sublevado (Sevilla, La Coruña o Pamplona) crearon sus propios gabinetes locales hasta que, finalmente, se creó una Junta Superior de Censura Cinematográfica el 18 de noviembre de 1937, que serviría de base para los posteriores organismos dedicados a esta tarea[207]. La censura no sólo se encargó de prohibir las películas que pudieran cuestionar la causa franquista o enaltecer a sus enemigos, sino que entró decididamente en cuestiones morales de acuerdo con los sectores más recalcitrantes de la Iglesia católica que avalaron el golpe militar. Una película de Fred Astaire y Ginger Rogers bastante inocente, como *La alegre divorciada*, que cosechaba un considerable éxito en el lado republicano, no podía ser aceptada en el bando nacional por la presión de grupos como la Confederación Católica de Padres de Familia[208]. Incluso grandes estrellas de Hollywood que se habían significado por su compromiso con la causa del Gobierno de la República, como James Cagney, Eddie Cantor, Charles Chaplin, Miriam Hopkins, Fredric March o Paul Muni, vieron prohibidos sus nombres en la publicidad de las películas que protagonizaban.

Las producciones más importantes del cine de entretenimiento del bando franquista se realizaron en Berlín. Hacia la capital del Reich se dirigieron algunos de los mayores talentos y de las grandes estrellas del cine español, animados por el régimen nazi[209]. La compañía más relevante de la producción cinematográfica para el bando franquista durante la guerra fue la Hispano-Film Produktion. Creada en

1936 por el alemán Johann Wilhelm Ther, su primer objetivo fue hacer documentales de propaganda para la causa franquista, entre los más notables, la ya comentada *España heroica*[210]. Junto con la propaganda de choque a través de noticiarios y documentales, Hispano-Film también produjo una serie de películas que buscaban el éxito comercial utilizando a las estrellas, las fórmulas narrativas y la iconografía que habían triunfado en España desde la generalización del sonoro. El proyecto contaba con el beneplácito de las autoridades nazis, interesadas en extender su producción cinematográfica también por Hispanoamérica, para la que probablemente estas películas supondrían una cabeza de puente[211]. Florián Rey y Benito Perojo dirigieron una serie de cinco filmes para los que contaron con el arropamiento de estudios, profesionales y medios de gran nivel. Las películas realizadas intentaron, en principio, explotar algunos rasgos de la españolada fílmica recurriendo a sus componentes básicos: el imaginario popular, la copla moderna y algunos elementos dramáticos e iconográficos del casticismo. En cualquier caso, estas películas no deben ser contempladas como un bloque homogéneo. Más bien se trata de casos bastante singulares y a veces con planteamientos contrapuestos. En su análisis comparado, revelan tensiones y fuerzas que, en realidad, son la manifestación de una mezcla de componentes demasiado diversos y alejados del género al que intentan incorporarse. De este modo, las fuentes de partida de los filmes son muy diferentes. Hay dos adaptaciones literarias, aunque bastante libres, que comparten una visión idealizada, pasional y romántica de España de acuerdo con el gusto francés: *Carmen la de Triana*, de Florián Rey (1938), adaptación del conocido relato de Prosper Mérimée, y el drama de enredo *El barbero de Sevilla*, de Benito Perojo (1938), basado en un texto de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Ambas se definen por asumir el tono de la adaptación de prestigio mediante tramas desarrolladas en ambientes históricos recreados lujosamente. Incluso podrían relacionarse con el *Kostümenfilm*, tan popular en Alemania durante los años veinte[212]. Por otro lado, hay dos películas del ciclo que mantuvieron una relación más directa con las fuentes usuales del género, tal como se había definido en los años republicanos. En este caso, se trata de una obra de los hermanos Álvarez Quintero (*Mariquilla Terremoto*, Benito Perojo, 1938) y de una de las más populares coplas del momento (*Suspiros de España*, Benito Perojo, 1938) que sirve para inspirar una trama narrativa de tono popular. Por último, la quinta película de la serie es un drama original de ambiente orientalista y exótico: *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1938). En ella, además, se refleja la fantasía del norte de África, tan importante para el imaginario colonialista del Régimen franquista[213].

Como acabo de señalar, el aspecto más destacado de este proceso es que las formas eclécticas de la españolada definidas tras la llegada del sonoro y provenientes de la destilación de algunas tradiciones escénicas, folclóricas y musicales de la modernidad, se mezclaban con elementos de naturaleza diferente. En este marco, se incorporaban componentes de procedencia literaria, pero también iconografías de

corte romántico que explotaban la idea del exotismo y del folclorismo idealizado y trascendente (*Völkisch*) que recorrió las visiones de lo popular durante aquellos años, como en las celebradas fotografías de Ortiz Echagüe o en los grabados difundidos durante el siglo XIX. Vinculada a las circunstancias políticas del marco en el que se llevaron a cabo, se produjo una metamorfosis de la españolada que señalaría el camino para su posterior desarrollo durante el franquismo[214]. El caso más notable para ilustrar este proceso es *Carmen la de Triana*. Debido a la sofisticación de la producción en los espléndidos estudios alemanes, presentaba una elaboración relamida, casi manierista, de ambientes, decorados, vestuario o fotografía, que delimitó nuevos referentes imaginarios para el género. Se podía observar, por ejemplo, una evolución hacia la centralidad absoluta de la estrella, con un énfasis especial en su tratamiento como icono glamuroso en todo momento (foto 3.61). Unido a esto, destacaba el tratamiento imaginario vinculado al exotismo pintoresco del gusto de las clases ilustradas europeas. Bandoleros, sierras escarpadas, paisajes dramáticos y una naturaleza sublime tratada como marco escenográfico definían tópicos imaginarios de lo andaluz a la medida del placer por lo exótico y lo romántico de este tipo de espectadores (foto 3.62). También se ha sugerido un cierto sometimiento de los protagonistas y las tramas narrativas a la disciplina y al control frente a la liberalidad un tanto anarquizante o cuestionadora del orden social de los años republicanos[215]. De hecho, el trayecto de Carmen (Imperio Argentina) transcurre desde la imagen dinámica del comienzo, como en la escena de la cárcel en la que anima a los presos mientras va a ver a uno de sus amantes, hasta el gesto doliente y estático del final, como una mujer vencida por la tragedia. El tratamiento de la pasión romántica se muestra además en el sofisticado trabajo de los encuentros entre Carmen y el brigadier José Navarro (Rafael Rivelles). Alguno de ellos parece tener reminiscencias de los populares *Bergfilme* alemanes (foto 3.63), incluyendo una breve escalada por un risco. También la fascinación por lo militar respondía al gusto de los productores, aspecto que fue enfatizado en la versión alemana del largometraje[216]. Esto deriva en un manierismo formal en el que el reflejo de imágenes sobre una ventana, por ejemplo, desvela la creciente pasión del militar por la gitana (foto 3.64). También en el tratamiento estilizado, casi expresionista, de escenas sorprendentes, como el encuentro de Carmen con una bruja que le adivina el futuro o el baile con las sombras proyectadas sobre la pared que define la duplicidad amorosa de la gitana, al tiempo que preludia la tragedia del final (fotos 3.65 y 3.66).



Pero esta tendencia al exotismo romantizado, presente también en *La canción de Aixa*, se contrapone al mantenimiento de los valores de la españolada tradicional presente en las películas de Benito Perojo. En *Suspiros de España* se plasma el aire de comedia sainetesca, sobre todo asentado en los personajes secundarios que acompañan el trayecto de los protagonistas. La trama se desarrolla, por lo tanto, de acuerdo con un proceso colectivo y no focalizado exclusivamente en la estrella. De este modo, la caracterización del personaje de Sole (Estrellita Castro) y sus motivaciones para aceptar la oferta de ir a cantar a La Habana se definen a partir de los conflictos entre su iracunda madre Dolores (Concha Catalá) y su golfo padrino Relámpago (Miguel Ligero). La réplica de Carlos Cuesta (Roberto Rey), el descubridor y después pretendiente de la talentosa Sole, se organizará en torno al furibundo empresario Freddy Pinto (Alberto Romea). El filme presentaba, desde el principio, su carácter verista y poco dado a las sutilezas. Una pelea de lavanderas de apabullante carácter físico nos lleva a una situación grotesca que preludia la irrupción de la primera copla (foto 3.67). La fuerza sorprendente de la escena con la que comienza el filme y su comicidad revelaban una vez más ese carácter popular y en ocasiones transgresor del género. De hecho, el crítico franquista Carlos Fernández Cuenca, en su reseña de la película, no ocultaba su desagrado por una manifestación tan naturalista y feroz de ese ambiente popular. En cierto modo, trazaba también por

dónde debía desarrollarse idealmente el género de acuerdo con el buen gusto: «La ilusión artística no debe malograrse descendiendo al bajo nivel de la masa irreflexiva, sino procurar que ésta se eleve a su altura. La destreza de Perojo saca partido de estas situaciones sin agotar los límites de su efecto, pero preferiríamos que de ella y otras similares prescindiera completamente»[217]. De este modo, y siguiendo el camino trazado por la primera escena del filme, los puntos culminantes del conflicto narrativo acabarán siempre con caóticas peleas y cascadas de insultos que parecen evocar parcialmente el caos de la comedia anarquizante de los inicios del sonoro, tal como la definió Henry Jenkins (fotos 3.68 y 3.69)[218]. Otro aspecto destacado de esta integración de elementos populares modernos es la fusión de ritmos musicales completamente diversos, a veces en el cuerpo de la misma canción. La copla y los aires musicales andaluces se mezclan ocasionalmente con la milonga o variados ritmos caribeños. Los puntos culminantes del filme coinciden con la aparición de la copla «Suspiros de España». Se canta dos veces a lo largo de la película. La primera es en la parte central, en un momento de nostalgia que asalta a Sole, la señora Dolores y Relámpago en el transatlántico que los lleva a La Habana. La sentimentalidad de la canción es resaltada por los primeros planos emocionados de Sole con los ojos humedecidos. Sin embargo, estos primeros planos se combinan con otros cercanos de emigrantes anónimos que viajan en el mismo buque, arrastrados también por el mismo sentimiento de nostalgia compartida (fotos 3.70 a 3.72). Al final del filme, en la apoteosis, Sole interpreta de nuevo la canción en un elegante club de la capital cubana. A ella se le van uniendo el resto de los personajes de la comedia, a los que un empleado del local aproxima un micrófono para transmitir la canción por la radio. De este modo, en vez de focalizarse en la estrella como único referente, la copla «Suspiros de España» se utiliza como un modo de expresión colectiva, abierta a todos los personajes de la trama (fotos 3.73 a 3.75) y, por extensión, a todos los emigrantes que añoran su país.

3.67





3.68



Como se observará, el planteamiento de esta película se opone en muchos aspectos al de *Carmen la de Triana*. Si en *Suspiros*… domina lo colectivo, en *Carmen*… todo gira alrededor de la estrella. En la primera encontramos la comicidad (a veces basada en el gag físico) y las situaciones sainetescas; en la segunda el (melo)drama romantizado que avanza hacia la tragedia. También podemos oponer la contemporaneidad o la referencia a los medios de comunicación y transporte modernos (el transatlántico, la publicidad o la prensa) frente al paisajismo pintoresco y a la adaptación literaria de prestigio. Por último, la puesta en escena funcional y aparentemente sencilla de *Suspiros*… contrasta con el manierismo y las imágenes sofisticadas y estilizadas de *Carmen*… Como se observará, partiendo de un modelo

común, parece que se abren dos vías posibles. La de *Carmen*… encontrará un amplio recorrido en el cine franquista, incorporando nuevos componentes que no estaban en el formato original y redefiniendo su función, como veremos en el próximo capítulo. La segunda permanecerá latente en algunas muestras esporádicas del cine más dirigido al mero entretenimiento, pero nunca volverá a alcanzar el brillo de los años de la República.

Acabada la guerra, muchos de los cineastas, técnicos, artistas e intelectuales que mantuvieron una vinculación con la República tuvieron que partir hacia el exilio. México, Argentina, Francia o Estados Unidos se convirtieron en países receptores de todo aquel talento que no tenía cabida en el régimen totalitario impuesto por Franco. Con el paso del tiempo y los cambios políticos, algunos de ellos regresaron. Casi veinte años tardó Luis Buñuel en volver a rodar en España. Otros no volvieron jamás. La cultura española tardó mucho en recuperarse de esa pérdida.

4. Viaje al interior (1939-1958)

4.1. El retorno de un nuevo orden

Desfiles militares, homenajes a los caídos de la cruzada, actos públicos de reconocimiento a los mártires, desagravios a lugares de culto profanados, misas multitudinarias como la de la plaza de Cataluña nada más tomar Barcelona… el avance de las tropas de Franco fue acompañado habitualmente de actos públicos que aglutinaban, en estudiada armonía, la iconografía religiosa con la proclama política y la exaltación militar. Su habitual grandilocuencia desvelaba una estrategia propagandística que, en parte, tenía sus modelos en Alemania y, sobre todo, en Italia. Pero el nuevo Régimen que se había ido construyendo con el transcurso de la guerra tenía sus características específicas y, además, estaba formado en su interior por intereses que no eran totalmente homogéneos. El decreto de unificación de abril de 1937 permitió la construcción de un solo partido que aglutinó a los diferentes grupos políticos del bando nacional (Falange Española Tradicionalista y de las JONS o, simplificando, el Movimiento Nacional), pero provocando algunas disensiones internas, sobre todo por parte de los falangistas más doctrinarios. De este modo, y en el marco del cine propagandístico franquista, se hizo necesario dirigir el centro de atención hacia dos aspectos esenciales para la gestión tanto de la guerra como de la construcción del nuevo Estado. Por un lado, lógicamente, la conmemoración de los avances militares a través de esos actos elocuentes cargados de simbolismo político, aunque a su vez dirigidos a resaltar el papel del auténtico protagonista de la gesta: el Ejército. Por otro lado, y esto era aún más decisivo, cohesionar las fuerzas internas del bando nacional en torno a la figura que condensaba el esfuerzo colectivo de la victoria: el Generalísimo Francisco Franco. Su tratamiento como Caudillo integraba la doble vertiente militar y política de su liderazgo, tal como ocurría con los modelos en los que se fijaban sus propagandistas: el del Duce o el del Führer. Además, el término *Caudillo* combinaba los resabios medievalizantes, tan del gusto de los panegiristas del Régimen, con el aspecto *moderno* (por su carácter inédito en la política española contemporánea) de los «nuevos regímenes», los Estados totalitarios de los años veinte y treinta, asentados sobre personalidades mediáticas y carismáticas que concitaban la atracción de las masas.

El *Noticiario español*, principal recurso de propaganda cinematográfica franquista durante la guerra, fue esencial en este proceso de definición del jefe militar y del estadista[219]. Pero Franco, como líder, planteaba problemas para su construcción carismática en los medios de comunicación, fundamentalmente debido a su escasamente atractiva presencia física, su restringida preparación intelectual y la

ausencia de magnetismo en su personalidad, por no hablar de su desinterés por implicarse en doctrinas políticas. Los esfuerzos por trasladar a través de los medios artísticos o de comunicación una imagen solemne de Franco fueron intensos por parte de los más importantes propagandistas y creadores que tomaron partido por su causa[220]. De este modo, la iconografía de Franco se fijó inmediatamente en carteles, fotografías oficiales, pinturas y esculturas que fueron poblando los espacios públicos de los lugares por donde se iba extendiendo su Régimen. Al mismo tiempo, se dictaminaron los componentes rituales de las liturgias de exaltación pública. Por ejemplo, desde noviembre de 1938 se definieron como únicos gritos permitidos en estos actos públicos los de «arriba España», «viva España» y «España, una, grande y libre», además del de «Franco, Franco, Franco», esa triple repetición tan del gusto de los fascistas italianos. En cuanto al cine, la representación de Franco en el *Noticiario español* fue regulada de manera minuciosa desde la creación del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938. Como describe Rafael Rodríguez Tranche, la paupérrima fotogenia del Caudillo dio pie a unas «consignas de montaje» que buscaron, al mismo tiempo, mostrar y ocultar al líder a base de múltiples imágenes de corta duración o flashes rápidos de su figura y de su rostro. Toda esta estrategia buscaba una construcción carismática un tanto fantasmal, ya que se basaba en la acumulación y la reiteración de esos instantes fugaces y de rápidas desapariciones, sin dar oportunidad a que la prestancia poco afortunada del general estropeara la eficacia o la solemnidad del mensaje de la película[221].

Un buen ejemplo lo constituye el filme titulado *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939), una edición monográfica del *Noticiario español* que recogía la impresionante parada militar celebrada el 19 de mayo por el Ejército del Centro con la que se cerraba de manera simbólica la Guerra Civil. No se trata de un filme propagandístico cualquiera, sino del documento que recogía el mayor acto del fin de la guerra, un tipo de celebración que se remonta a la Antigüedad romana: el triunfo del general victorioso ante las masas[222]. En sus imágenes, se pueden observar las arquitecturas efímeras que enmarcaban un acto de planificación clásica, alejado de las sofisticaciones, por ejemplo, de un Albert Speer para los congresos del partido nazi. Se impuso en este caso la sobriedad militar y las reminiscencias de los héroes antiguos. Así, los monumentos contienen en grandes letras los nombres de las principales batallas ganadas por las tropas nacionales bajo el mando de Franco (foto 4.1). El escenario principal tiene como fondo un arco de medio punto sobre el que destaca el enorme escudo adoptado por el Estado franquista e inspirado en el de los Reyes Católicos, forjadores de la unidad española. Letras con el nombre por triplicado de Franco y la palabra *victoria* sirven de escueta decoración. En la tribuna de la presidencia aparece el anagrama del víctor, tomado de la Universidad de Salamanca y que, a partir de ese acto, se convertiría en uno de los símbolos vinculados al Caudillo (foto 4.2). La estructura de la parada militar coincide con el tratamiento de las masas del cine franquista que vimos en el capítulo anterior:

siempre aparecen orientadas hacia un foco de atención, ya sea tropas desfilando, ya sea el líder militar, o el político, o el religioso dirigiendo la celebración. Unos impresionantes planos aéreos nos muestran la muchedumbre perfectamente canalizada (foto 4.3) a lo largo de la principal arteria de Madrid, el Paseo de la Castellana. En algún momento repiten aquel estilema visual de las miradas dirigidas al cielo seguidas de un contraplano de los aviones, tan importante en la propaganda de guerra republicana. Pero en este caso se trata de miradas festivas o asombradas ante los trazos realizados sobre el aire madrileño por los aparatos en formación: el símbolo del fascio (fotos 4.4 y 4.5) y el nombre de Franco. En cuanto al nivel terrestre, la cámara escruta el incesante desfile de tropas de todos los cuerpos del Ejército, centrándose en las unidades mecanizadas o en las que llevan uniformes exóticos, como los de las tropas de montaña. También, brevemente, recoge a dignatarios extranjeros, los representantes alemanes o italianos, e incluso un par de planos reparan en la presencia del mariscal Pétain, embajador de Francia ante el nuevo Estado. Pero, de acuerdo con lo que sugerían las «consignas de montaje» referidas anteriormente, en esta amalgama de imágenes la presencia de Franco parece furtiva, a pesar de su frecuencia. Sobre todo cuando se trata de planos cortos, en los que su aparición se limita a breves instantáneas (foto 4.6). Sorprende por ejemplo que el momento simbólicamente más importante del acto, la imposición de la Gran Cruz Laureada de San Fernando a Franco por parte del general Varela (dos veces laureado y gran maestre de la orden, aunque tampoco un dechado de fotogenia) sea tomada en un plano relativamente lejano, que impide ver con claridad los gestos y sobre todo las emociones de los protagonistas de tan significativo cuadro. El filme concluye con otro fugaz posado de Franco de apenas un par de segundos (fotos 4.7 y 4.8), en el que luce con satisfacción la condecoración militar más importante del Ejército español[223].

4.1





4.2



En cualquier caso, el problema de la construcción de un líder carismático no sólo dependía de cuestiones puramente fotogénicas o simbólicas. Había algo mucho más importante relacionado con el papel de Franco como estadista y, por extensión, con la definición política del Régimen. El problema apuntaba hacia la ausencia de una doctrina específica que se fuera a aplicar sobre el nuevo Estado, algo esencialmente diferente a lo que ocurría con los otros regímenes totalitarios europeos. Como acabo de decir, Franco era un militar poco interesado en cuestiones políticas. Su visión, y la de sus colaboradores más estrechos, consistía en dirigir el país de acuerdo con un conservadurismo primario, basado en valores tradicionales, católicos y castrenses. Con un enfoque simple y una considerable astucia manejó los resortes del poder frente a los políticos que intentaban influirle desde distintos intereses e ideologías. En cierto modo, los integrismos y apasionamientos de los más exaltados de cada uno de los sectores que le apoyaban (fundamentalmente falangistas, monárquicos, tradicionalistas y católicos) le incomodaban. De hecho, la continuidad de su Régimen se basó en el equilibrio que supo mantener entre las diversas fuerzas, primando siempre a los sectores más convenientes a la situación interna del país, al contexto internacional y a su propia supervivencia.

En el terreno de la propaganda, y una vez acabada la guerra, esta ausencia de

doctrina política fue cubierta con dos estrategias que se mantuvieron constantes durante casi cuarenta años y que encontraron, como veremos, una precisa y complementaria articulación cinematográfica. La primera se expresó en el terreno discursivo y consistió en la elaboración de un aparato retórico plagado de metáforas que no remitían a ideas políticas concretas, sino más bien a rotundos gestos de enmascaramiento. La segunda, que ocupará el siguiente epígrafe, fue la desmovilización y rearticulación social en torno a conceptos como el trabajo, la vida familiar, la canalización de los intereses de los individuos para solventar las cuestiones cotidianas, y su progresión social y económica. Un aspecto que más adelante en la historia del franquismo, sobre todo a partir de los años sesenta, se reflejaría en la cultura del consumo como principal agente modernizador de la sociedad.

En cuanto al elemento discursivo, desde los primeros momentos, y a través de un lenguaje más reminiscente que denotativo, se fraguaron conceptos e imaginarios de una magnitud tan inconmensurable como etérea. El *Alzamiento*, el *Imperio*, la *Raza*, la *Cruzada*, el *Caudillo*, el *Destino en lo Universal*, el *Movimiento Nacional*… remitían vagamente a un terreno difuso, a menudo evocador de un pasado que parecía retornar para ratificar la eternidad de los auténticos valores patrios, aunque al mismo tiempo fijaban una dinámica histórica imparable. En parte, ese lenguaje pretendía borrar los trazos de la modernidad para recuperar un marco conceptual premoderno, anclado en voces ancestrales. Como nos enseñó Victor Klemperer, el lenguaje de los Estados totalitarios se inoculaba «en la carne y en la sangre de las masas a través de palabras aisladas, de expresiones, de formas sintácticas que imponía repitiéndolas millones de veces y que eran adoptadas de forma mecánica e inconsciente»[224]. Así penetró el lenguaje y el marco de referencias franquistas en los nombres de las principales calles del país (dedicadas a militares, mártires o gestas de la guerra) e incluso de algunas localidades repartidas por toda España. Además, este tipo de *lenguaje consigna* presidía los espacios públicos, martilleaba desde los medios de comunicación y, finalmente, aparecía espontáneamente en la vida cotidiana de la gente, encubriendo el vacío ideológico sobre el que pivotaba realmente el Régimen. Desde su tarea de propagandistas de los primeros tiempos, intelectuales falangistas como Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester o Pedro Laín Entralgo se encargaron de forjar esa peculiar retórica, buscando que la florida expresión literaria diera densidad a un mensaje político tan campanudo como difuso. Poetas y escritores de menor estofa, como los que pergeñaban untuosos romances de inspiración medieval, acabaron por rebasar todos los límites en este registro[225], pero es cierto que la hipercodificación lingüística[226] acabó por convertirse en rasgo de identidad del Régimen, así como de sus producciones culturales y propagandísticas. Dicho en otros términos, las metáforas más o menos poéticas se convirtieron en «expresiones generadoras de ideología»[227]. Falange era el referente del entramado del nuevo Régimen, pero en realidad carecía de un corpus teórico sobre el Estado poco más allá

de los discursos de su líder, José Antonio Primo de Rivera, que había sido fusilado con apenas 33 años y cuyo legado consistía en unos puntos doctrinales, varios discursos y algunos artículos de prensa. Los falangistas eran más bien gente de acción, como demostraron fehacientemente protagonizando la represión de los sospechosos de complicidad con el Gobierno de la República en infinidad de pueblos y ciudades recién tomados. En cualquier caso, la responsabilidad de este uso del lenguaje no se centró exclusivamente en ellos, ni tampoco en el terreno de la propaganda mediática. Algo más tarde, cuando los sectores nacionalcatólicos se impusieron en el control del aparato académico e investigador del Régimen, la retórica escolástica de seminario tridentino y la pedagogía de catequesis acabaron por imponerse no sólo en el debate intelectual de las élites universitarias, sino también en todos los niveles de la educación del país.

Una consecuencia de la prevalencia de este tipo de lenguaje fue que, a través de su articulación en formas narrativas, dio paso a la elaboración de discursos de una enorme potencia metafórica, más evocadores del mito que del relato histórico. Como afirma Vicente Sánchez-Biosca, el cine franquista se caracterizó por su empeño en la «forja de mitos»[228]. De este modo, el alzamiento, el Alcázar de Toledo, José Antonio Primo de Rivera, incluso el invicto Caudillo, fueron adquiriendo una pátina evocadora que trascendía el acontecimiento histórico concreto o al sujeto específico. Un ejemplo cinematográfico esencial de este procedimiento se realizó unos pocos meses más tarde de *El gran desfile de la victoria* que acabamos de ver. En noviembre de 1939 se desenterraron los restos del líder de Falange, fusilado tres años antes en la prisión de Alicante. Para honrarle, se pensó en un ritual solemne. El cadáver fue trasladado a hombros de los falangistas desde Alicante hasta El Escorial, pasando por Madrid, recibiendo honores de capitán general. La intención del gesto era la exaltación de un mártir que se había convertido en el punto de fuga de todo el discurso político del Régimen. Por lo tanto, apuntaba a un vacío susceptible de ser ornamentado con barrocas liturgias, un monumental relicario que apenas contenía en su interior minúsculos huesecillos. Las jornadas del desfile del cortejo fúnebre atravesando media España fueron recogidas en *¡Presente!* (1939), filme elaborado desde la Dirección General de Cinematografía. Sus referentes iconográficos remiten principalmente a *España heroica* (sobre todo a la parte del ritual de homenaje a los caídos del final), a la escenografía de masas que ya hemos visto anteriormente y también a rasgos del enfático sublime *kitsch* que intenta evocar en ocasiones la monumentalidad de las estéticas totalitarias en la presentación de la naturaleza, de los falangistas e incluso de esos «campesinos telúricos» que contemplan el cortejo en los campos de España (fotos 4.9 y 4.10). La música de Wagner recubre esa escenificación desde la banda sonora, mientras que la voz del narrador va dando claves de orden político. El desarrollo del texto, que insiste en las metáforas y las aliteraciones, cumple cuatro funciones: va incrementando el tono emocional a través de la descripción de un pueblo unánimemente rendido ante el mártir, deja caer

consignas políticas de inspiración falangista, denigra al enemigo derrotado y lo que resulta fundamental, subraya el carácter central de Franco en todo este proceso. De hecho, su genio militar y su papel de continuador de la obra del muerto homenajeado le van convirtiendo en el auténtico protagonista en la sombra. Así, en un momento del traslado del féretro por los campos de la Meseta, la voz del narrador comenta:

> Todo el campo español es un reguero de silencio y respeto para su memoria. El pueblo siente el drama de José Antonio y sabe comprender fervorosamente al joven César, fundador de la doctrina del nuevo Estado, que Franco ganó por la victoria de las armas. Y el cortejo cruza las tierras que durante tres años fueron campamento de las Brigadas Internacionales y escenarios del terror marxista, recuperadas por el genio militar de Franco e incorporadas a la obra de la unidad, por la idea nacionalsindicalista.

4.9





4.10

Como vemos, dos invocaciones directas a Franco en la misma alocución nos revelan el auténtico referente hacia el que apunta el proyecto propagandístico dentro de un contexto discursivo que también incluye la referencia política. La llegada a Madrid sirve para incrementar el registro emocional del filme, con las ceremonias militares y el público agolpado, con incontables brazos haciendo el saludo romano. Los llantos de las muchachas de Falange se convierten en un material recurrente (foto 4.11) en esta fase. Finalmente, el enterramiento en el monasterio de El Escorial, panteón de los reyes de España es, en sí mismo, un acto simbólico que no requiere mayor explicación. En el momento solemne de cerrar la lápida, Franco lanza un discurso que es recogido con sonido directo, el único momento del filme en el que es utilizado. Después de sus palabras, una entrada casi mística en lo sobrenatural construye una impactante secuencia de imágenes: las sombras marciales del cortejo abandonando el recinto proyectadas sobre una pared, un cielo estrellado en el que resplandece un lucero y la aparición del propio José Antonio desde el fondo del encuadre y aproximándose al espectador (foto 4.12). En plano medio corto, mirando a la cámara, nos ofrece una breve proclama política. Tras ella, de nuevo la imagen de los luceros (de los que habla la letra del himno de Falange) cierra definitivamente el filme. Como podemos observar, la construcción del documental consigue, como todo buen filme de propaganda, que el clímax emocional coincida con el momento en el que se le da al espectador la consigna política[229].

4.11





4.12

El problema era, precisamente, que el Régimen que fue instaurando Franco con sus colaboradores más estrechos no estaba interesado en cargar las tintas en el mensaje político, como ya he comentado. Por este motivo, *¡Presente!* es un caso muy típico de la primera propaganda franquista, exaltada y evanescente, que irá diluyéndose bastante rápidamente, al tiempo que los falangistas más indómitos fueron siendo desplazados del núcleo del Gobierno en busca de un equilibrio de fuerzas. De hecho, el cine declaradamente político del franquismo se restringe, en puridad, a unas pocas películas, entre las que destacan *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi, Edgar Neville, 1939) y sobre todo *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)[230], así como la película más reveladora de la personalidad de Franco y de su ideal político, ya que él mismo fue el responsable de su argumento bajo el seudónimo de Jaime de Andrade: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Sin duda, la más compleja de todas estas películas es *Rojo y negro*, ya que desde el principio asume su papel doctrinal a través de un largo cartel que contiene una enfática introducción en la que se multiplican las metáforas generadoras de ideología (en este caso, la visual nos reproduce junto al cartel un vaso que se va llenando de líquido hasta que se desborda) y se ofrece el planteamiento de la estructura narrativa para que el espectador siga su correcta interpretación:

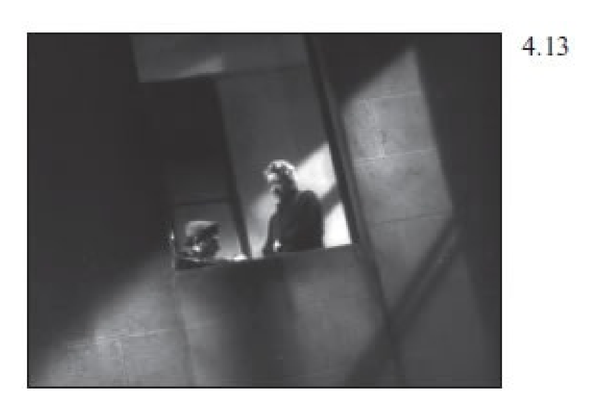
> Figuras que son símbolos, símbolos con calor de humanidad se suceden en esta Historia de una Jornada Española. La Mañana, el Día desembocan con el desfile de sus horas plenas de temores y esperanzas en la Noche, roja de sangre y negra de Odio, que rompe al fin en una Aurora triunfante.

El desarrollo narrativo del filme mostrará en su estructura una visión idealizada del sacrificio de los falangistas que, también en parte, sigue una disposición, un tipo de argumentación y una construcción imaginaria bastante tópica en la propaganda de aquellos años, próxima por ejemplo al *Madrid, de corte a checa*, de Agustín de Foxá (1937). Da comienzo en «la Mañana» situada en 1921, año del desastre militar de Annual. Dos niños, Miguel y Luisita, observan el desfile de tropas que parten hacia el funesto destino y expresan diferencias de opinión sobre el Ejército. A pesar de ello, su cariño quedará sellado por un compromiso de sacrificio (literalmente de sangre) mucho más poderoso que sus desavenencias. Lo prueba el hecho de que, pasados los años, en plena República («el Día»), Luisa sea una convencida falangista mientras

que Miguel se decanta hacia el comunismo. Nada de esto detiene, sin embargo, su mutuo amor, incluso cuando él descubre por casualidad el compromiso político de su novia. Tras el estallido de la guerra («la Noche») Luisa tiene que ayudar a algunos camaradas perseguidos, lo que provoca su descubrimiento por parte de los milicianos. Acto seguido, es encerrada en una tenebrosa checa controlada por patibularios personajes. Por su parte, Miguel permanece ignorante de los hechos y defiende en un debate ante sus inmisericordes camaradas (aunque finalmente acaba por retractarse) que el asesinato indiscriminado no es necesario para imponer los ideales comunistas. Pero todo va de mal en peor. En la cárcel, Luisa es violada por un miliciano y finalmente, tras una angustiosa espera con sus compañeras presas, es llevada a fusilar. Advertido del peligro con un fatal retraso, Miguel intenta salvarla, pero no llega a tiempo y encuentra su cadáver, junto al de otros ejecutados, en una pradera. Enloquecido de rabia, dispara su pistola contra el primer coche de milicianos con el que se cruza. Éstos devuelven el fuego y abaten a Miguel. En el suelo, mientras agoniza, extiende sus brazos componiendo una imagen que recuerda un crucificado. El plano final muestra un rompimiento del cielo al amanecer mientras se funden las distintas banderas del bando franquista. A pesar de lo que acabo de contar, el argumento presenta una estructura menos maniquea que la habitual en la propaganda del bando nacional, aunque comparta rasgos esenciales con ella. Dentro del planteamiento narrativo, el principal es, obviamente, que la línea amorosa trate de una relación entre un comunista y una falangista[231]. Y, sobre todo, que el comunista no sea rematadamente perverso. En este caso, la humanización del enemigo adquiere un carácter complejo y un tanto heterodoxo para el discurso oficial del Régimen (que solía tratarlo, por ejemplo, de «hordas rojas»), aunque no causó mayores problemas a la censura. La película, de hecho, tuvo un recorrido comercial normal en Madrid e incluso fue seleccionada, con *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942), como entretenimiento de las tropas de la División Azul, los voluntarios españoles que lucharon junto al Ejército nazi contra la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial. Aunque corrió la leyenda de que la película había sido prohibida por el Régimen, el historiador Alberto Elena ha demostrado que no fue así[232]. En cualquier caso, que esta idea se hubiera extendido durante años da cuenta de la extrañeza que sigue produciendo el filme en el contexto de los primeros momentos del franquismo.

Como película propagandística, su eficacia dependía del modo en que consiguiera enganchar emocionalmente al espectador. En este sentido, además de la trama narrativa, la puesta en escena recoge convenciones estilísticas del melodrama configurado desde el estilo internacional de finales de los años veinte. Escenas como la de la detención de Luisa y la despedida de su madre, enfatizada por un movimiento de la cámara[233], o el denso plano subjetivo en el que Luisa atisba a su madre desde la ventana de su celda (foto 4.13) son canónicos en este sentido. Al mismo tiempo, *Rojo y negro* muestra en el tratamiento fotográfico el cambio de gusto que se va detectando en el cine internacional durante esos años y que va sustituyendo las

iluminaciones suaves y homogéneas, tan habituales del primer cine sonoro, por otras que buscan la construcción de atmósferas y un clima emocional con el uso de luces contrastadas y una iluminación de clave baja en el que las sombras adquieren cada vez mayor importancia. La llegada de cineastas centroeuropeos a Hollywood (y también a España, como veremos un poco más adelante), así como ciertos avances técnicos en la sensibilidad de películas pancromáticas, los nuevos recursos para la iluminación con lámparas de arco en el sonoro, o el desarrollo y comercialización de nuevos objetivos ocurridos desde mediados de los años treinta[234] ayudaron a la generalización de este tipo de tratamiento fotográfico que retornaba a modelos *atmosféricos* de los años veinte. La inmediata evolución de los nuevos recursos técnicos determinó el desarrollo de algunos géneros cinematográficos específicos, como el fantástico, el melodrama o el incipiente cine negro. De este modo, en la vertiente melodramática de *Rojo y negro*, la fotografía de interiores del veterano Enzo Riccioni, que había trabajado desde los años del cine mudo en todos los grandes estudios europeos, y también del español Alfredo Fraile, muy proclive al claroscuro, consigue crear atmósferas densas reminiscentes del estilo centroeuropeo de entreguerras.


4.13

Estos avances en el desarrollo de la fotografía también se hicieron notar en otro filme propagandístico con un fuerte componente melodramático: *Sin novedad en el Alcázar* (L’assedio dell’Alcazar, Augusto Genina, 1940), realizado en los estudios de Cinecittà, centro de peregrinaje, junto con Berlín, de un número significativo de cineastas, actores y técnicos españoles. Los momentos de mayor intensidad emocional requieren en el filme de Genina de la iluminación atmosférica posible tras esos avances tecnológicos compatibles con el sonoro (fotos 4.14 y 4.15). Seguiremos viendo a lo largo de este capítulo cómo los recursos de la fotografía expresiva del estilo internacional, con una fuerte capacidad simbólica y connotativa, encajaron perfectamente con el planteamiento melodramático de muchas tramas que, además, transmitían visiones del mundo, del pasado histórico o de la moral afines a los defendidos por el Régimen. La combinación de ambos factores en la construcción de la emoción en el espectador fue recurrente en la época no sólo para distraerle, sino también para adoctrinarle.

4.14   4.15

En este sentido, la expresión de las tesis políticas en *Rojo y negro*, aparte del confuso cartel que prologa el filme, se condensa en los diferentes *collages* que apoyan la transición de un período histórico al otro en el relato, sobre todo para acabar justificando de manera tautológica la Guerra Civil. De este modo, la elipsis que cubre el paso desde la niñez (1921) a la época adulta de los protagonistas (1936, en el contexto de las elecciones que ganaría el Frente Popular) se expresa a través de la acumulación simbólica que parece tener ecos de algunas escenas de montaje de Hollywood durante esos años[235]. Un reloj marca la una de la madrugada. Mientras un péndulo se mueve incesantemente, el desplazamiento de la cámara por los tejados de una ciudad nos conduce a breves escenas contempladas a través de ventanas que permanecen abiertas: un moribundo, una mujer que acaba de dar a luz, un maduro científico enfrascado en su trabajo, las prendas abandonadas de una mujer y su velo de novia indolentemente dejado sobre una silla, junto a unas florecillas que caen al suelo justo en ese momento. Estas cuatro escenas breves establecen un recorrido por las diferentes facetas de la vida en sus rasgos esenciales: nacimiento, muerte, trabajo, deseo amoroso. Superpuesto sobre ellas, el péndulo siempre resulta visible (foto 4.16). En esa hora en la que todavía no ha entrado el tiempo histórico, se plantea el transcurso de la vida, una temporalidad cíclica, un ritmo natural, que sólo puede corresponder a una visión omnisciente, expresada en ese movimiento de la cámara que planea por la (maqueta de la) ciudad y penetra en las ventanas. Finalmente, volvemos a una imagen del reloj marcando la hora del principio, con lo que cerramos el ciclo que cubre la elipsis narrativa en la que los niños pasan a convertirse en adultos. Marca el momento en el que van a tener que enfrentarse a un tiempo que a partir de entonces será histórico: el de la decisiva «Jornada Española» de la que nos hablaba el cartel inicial y que rompe brutalmente con ese ritmo natural del transcurso de la vida.



4.16

Consecuentemente, el segundo *collage* del filme es completamente diferente. Nos ofrece una opción estilística alternativa para un nuevo planteamiento del tiempo. De este modo, su desarrollo abandonará el ordenado universo de la omnisciencia para conducirnos a las estrategias del montaje constructivo. La estructura del fragmento tiene un ritmo de *crescendo*. Imágenes de enfrentamientos en el Parlamento, pero también en tertulias espontáneas entre individuos «anónimos» van resumiendo las discrepancias políticas fundamentales en el país. Algunas de estas escenas en las que se plantean las disensiones se repiten un poco más adelante, pero con sus figurantes con los ojos vendados, recurriendo de nuevo a esas metáforas pedagógicas perfectamente legibles para cualquier espectador (foto 4.17). Al mismo tiempo, la aparición de oradores agitados en las calles, incipientes escenas de violencia y masas cada vez más desbocadas van incrementando la tensión. Finalmente, el montaje abandona la organización por escenas sucesivas para estallar en una fragmentación de multitud de planos de archivo, incluso provenientes (como el puño que se cierra o la multitud precipitándose por las escaleras del puerto de Odessa) de películas como *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925) (foto 4.18), máxima expresión de la propaganda enemiga reciclada de nuevo para los propios fines. El punto culminante se encontrará en una sorprendente solución iconográfica: un soldado rasga con su espada la pantalla sobre la que se acumulan las imágenes y emerge triunfante, abanderado con la enseña de Falange (fotos 4.19 y 4.20). La solución figurativa de esa irrupción del tiempo histórico nos conduce a una argumentación incontestable que justifica la sublevación de las tropas contra los causantes de ese caos y el retorno a un orden estable y heroico del que el soldado es el emblema. A través del montaje se crea, por lo tanto, la consecución imparable de un nuevo tiempo histórico que rompe con lo anterior.


4.17 4.18 4.19 4.20

Esta solución tautológica del *collage* para justificar el alzamiento fue empleada también en *Raza*, aunque con un planteamiento menos conceptual. Desde su construcción narrativa, la película incardina el tiempo histórico con el desarrollo de las peripecias de una familia en la que se condensan tanto los pilares del Régimen franquista (Iglesia, Ejército y patriotismo) como las tensiones y los conflictos que lo amenazan. Román Gubern dedicó un interesante libro a trazar un análisis histórico, ideológico y también necesariamente psicológico de los valores y la visión del mundo que recoge *Raza*[236]. En la película se reflejan, de manera más que sintomática, las fantasías de ascenso social, las gloriosas ensoñaciones militares, los traumas familiares, los fantasmas y los temores del propio Franco, quien diseñó su argumento revelando muchas facetas de su personalidad. Redactada en plena euforia de la victoria, el Generalísimo encontró la mejor manera de expresar sus ideas políticas no en el ensayo o en el manifiesto doctrinal, sino en la forma literaria[237]. A través de ella, ofrece su visión política elemental, anclada en ese conservadurismo elemental de inspiración cuartelera. Al fin y al cabo, si la manera de resumir todos estos valores y símbolos era la palabra *raza*, podemos comprender que la indeterminación nos devuelve a ese lenguaje metafórico y ambiguo tan característico del Régimen. De hecho, el uso político del término era anterior al franquismo. Comenzó a circular en relación con el día del Descubrimiento de América en la primera década del siglo XX. Se trataba de un momento de recomposición de las relaciones hispanoamericanas tras el final del papel de España como metrópoli y en el contexto del imparable avance cultural y político de Estados Unidos por el sur del continente. Su primera utilización fue básicamente conmemorativa, como la celebración de la fecha del 12 de octubre en todos los países de Hispanoamérica. En España se consideró fiesta nacional desde 1918. Es importante señalar que la palabra *raza* no apuntaba hacia el sentido etnicista

que acabaría adoptando, por ejemplo, en el nazismo. Sin embargo, se cargó muy pronto de las connotaciones políticas reaccionarias en las que el Régimen franquista se reconocía, sobre todo gracias a la obra del ultraconservador Ramiro de Maeztu y su *Defensa de la hispanidad*, en la que define la raza no desde bases étnicas, sino desde bases «históricas y civilizadoras» que encuentran en la religión católica la base de un proyecto en el que «servicio, jerarquía y hermandad [configuran un] lema antagónico al revolucionario de libertad, igualdad, fraternidad»[238].

Raza, producida por el llamado Consejo de la Hispanidad que acababa de fundar el Régimen[239], es un epítome de la ideología franquista con sus dogmáticas parábolas y su incontrolada vehemencia. Como acabo de decir, resume los conflictos en un marco familiar: el de los Churruca, descendientes del heroico almirante español caído en Trafalgar. Al igual que en *Rojo y negro*, comenzamos con la infancia de los personajes principales, esta vez contemporánea a otro desastre militar: la Guerra de Cuba. Hacia allí parte el padre, al mando de un buque de guerra, en una misión de la que sabe que no regresará, cumpliendo abnegadamente su destino, trazado por políticos ineficaces y corruptos. Poco antes ha tenido ocasión de dejar a sus hijos el legado de un ideal que él continúa con su sacrificio: el de los almogávares, valientes guerreros medievales que llevan en su interior las virtudes que ellos están obligados a perpetuar. A pesar de su tierna edad, los niños ya muestran rasgos de su personalidad, que se confirmarán cuando se hagan adultos: el más piadoso se hará cura; el más gallardo, militar; la niña devendrá en buena esposa; y el más malicioso acabará dedicándose a medrar como político. Las tensiones familiares conducirán al alejamiento del politicastro del resto de la familia. La guerra desencadenará la tragedia que los Churruca superarán con el terrible coste de la muerte de dos de los hijos: el sacerdote a manos de milicianos y el político, fusilado por quienes habían sido sus secuaces, no sin antes redimirse, dándose cuenta de su error y colaborando en la derrota del siniestro enemigo. La base esencial del desarrollo narrativo combina a menudo el melodrama con las escenas de acción bélica y rocambolescas situaciones dramáticas, como la que plantea que el militar, José (Alfredo Mayo), sobreviva a un fusilamiento. En estas ocasiones, la puesta en escena y la fotografía de Enrique Guerner inciden en el tratamiento estilizado de la iluminación atmosférica de clave baja que sigue el modelo que ya vimos en Genina (foto 4.21). Quizás este rasgo, si no de modernidad, al menos de sensibilidad ante las transformaciones del estilo cinematográfico en una obra de propaganda tan marcada, hizo que el antiguo vanguardista y exiliado Sebastià Gasch, retornado a España, valorara la voluntad del filme «de captar y organizar cuantos elementos plásticos puedan redundar en beneficio de la expresividad de las imágenes»[240].

En cualquier caso, el momento esencial de la película para la transmisión del mensaje político se elabora, como en el caso anterior, a través del uso del *collage*. El más importante intentará arrastrar al espectador al inevitable estallido de la Guerra Civil[241]. Después de un fuerte enfrentamiento familiar producido porque Pedro

(José Nieto) reclama de su madre su parte de la herencia para financiar su carrera política, se precipitan los acontecimientos. En la presentación de esta escena, Pedro ya aparece excluido del núcleo familiar por la disposición de los personajes y la alternancia del montaje (fotos 4.22 y 4.23). Las amenazas que se lanzan los dos hermanos no pueden ser más premonitorias. Pedro dice: «Todo esto se acabará muy pronto», a lo que replica José: «Dios quiera que sea el día en que cada uno estemos en distinto parapeto». Nos encontramos en un momento de clímax emocional del filme, en el que la familia se ha fracturado, posiblemente para siempre. En ese momento, irrumpe el *collage* y se funden en la imagen dos componentes diferentes. Por un lado, una cascada de portadas de periódicos seleccionando instantes precisos de acontecimientos que van desde poco antes de la llegada de Miguel Primo de Rivera al poder a principios de los años veinte hasta el 18 de julio de 1936. Disueltas en ellas, aparecen breves flashes del desarrollo de la vida familiar durante ese trayecto histórico. Al contrario de lo que vimos en *Rojo y negro*, el ciclo de la vida y el tiempo de la historia se funden en este *collage*. Por ejemplo, el titular que nos informa del advenimiento de la República coincide con el fallecimiento de la madre (foto 4.24), o la información sobre la quema incontrolada de iglesias y conventos con la ordenación sacerdotal de Jaime (Luis Arroyo). Después, el montaje cambia de estilo para precipitarnos en la jornada de la insurrección militar (fotos 4.25 y 4.26).



4.21 4.22 4.23 4.24



Esta fusión entre la historia general y la vida familiar encuentra su eclosión en un nuevo *collage* que cierra la película. Imágenes documentales del desfile de la victoria y otras rodadas ex profeso para el filme se superponen con breves *flashbacks* en los que se nos repiten algunos de los momentos culminantes de la película, centrándose en el trayecto de sus protagonistas (foto 4.27). El éxtasis emocional al que conduce el ritmo del montaje y el énfasis orquestal en la banda sonora nos llega a través de un personaje que no había aparecido previamente. Se trata de un niño, el hijo de Isabel (Blanca de Silos), la cuarta hermana Churruca, vestido de falangista y preguntando a su conmovida madre, que contempla el desfile: «Qué bonito es todo… ¿Cómo se llama esto, mamá?», a lo que responde Isabel: «Esto se llama *raza*, hijo mío», mientras se enjuga una lágrima. Un plano de Franco de espaldas contemplando el desfile y haciendo el saludo romano pretende certificar la conexión entre el ejército del presente y los valientes almogávares del pasado y del futuro, que representa el propio niño que guía al espectador por la escena (foto 4.28)[242]. Una visión tan mítica como enfática que, a pesar de todo, unía el tiempo histórico con el familiar, el remoto pasado con el biográfico presente. Esta idea, en cierto modo, estaría implícita en las nuevas estrategias de propaganda puestas en marcha al tiempo que los sectores más fascistas e ideologizados del Régimen iban siendo apartados del núcleo del poder a partir de 1942.

4.2. El frente del trabajo y de la vida cotidiana

Desde 1943, la propaganda cinematográfica oficial del franquismo tuvo su principal resorte en *Noticiarios y documentales* (más conocidos por su acrónimo, *No-Do*), de proyección obligatoria en todas las salas de cine antes de que diera comienzo

el programa comercial. Durante cuarenta años, los españoles se habituaron a la enérgica sintonía, a la sincopada estructura narrativa, a la peculiar locución de sus comentaristas, al relamido lenguaje utilizado en sus guiones, a los símbolos y temas recurrentes, como a una más de esas constantes rutinas sobre las que se tejía el día a día. En el noticiario aparecían amalgamadas, muchas veces en marcado contraste, las exaltaciones convencionales de Franco, de algunos (no demasiados) prebostes del Régimen o del Ejército, con las más variadas anécdotas, inventos, noticias de moda, obras públicas, avances científicos, reportajes sobre espectáculos taurinos o deportivos, fiestas populares y religiosas, celebridades de la alta sociedad y del espectáculo, o fragmentos de curiosidades provenientes de todos los rincones del mundo… Por supuesto, en sus primeros momentos, cuando la Segunda Guerra Mundial se encontraba en su apogeo, no faltaban las noticias dando cuenta de la situación en los distintos frentes. En un principio, profusamente servidas por los órganos de propaganda nazis y mostrando una poco disimulada simpatía por su causa, sobre todo cuando se trataba de escenas de combate en suelo de la Unión Soviética. Después, poco a poco, y con la certidumbre cada vez más evidente de la derrota de los antiguos aliados, el punto de vista se fue ampliando y las fuentes de suministro de las noticias de guerra variaron su perspectiva hacia una mayor *neutralidad*. En cualquier caso, el tratamiento de todos estos temas se mantenía en un tono relativamente discreto, alejado de la retórica exaltada de la propaganda de choque, y nivelado con el heterogéneo aluvión de noticias de todo tipo y condición, que buscaban mover al espectador, sin solución de continuidad, a la sonrisa, la sorpresa, el asombro o la evocación.

En cierto modo, como han defendido Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, el *No-Do* fue un producto del contexto de posguerra cuya estrategia fue más la de desmovilizar que la de agitar a las masas[243]. Su función acabó siendo la de mantener bien presentes los emblemas esenciales del Régimen, pero también la de focalizar los intereses de la población hacia su lucha por la vida cotidiana, hacia la supervivencia de su marco familiar en una posguerra caracterizada por una tremenda dureza. La guerra había causado, como es de suponer, una importante fractura en la economía, en la sociedad e incluso en la demografía del país. Aunque las cifras son todavía objeto de debate, se puede afirmar que durante la Guerra Civil desaparecieron de España, por muerte (en combate, por la represión o por hambre y enfermedades asociadas) o por exilio más de seiscientas mil personas, aproximadamente el 2,5% de la población existente en 1935[244]. La mayoría de esta pérdida se produjo en la médula del sector productivo, hombres jóvenes y adultos que habían formado parte previamente del mercado laboral, por lo que la merma cualitativa fue muy relevante y tuvo particular incidencia en algunas poblaciones de tamaño mediano y pequeño. Debido al hambre y a la pobreza, la tasa de mortalidad se incrementó notablemente durante los primeros años y no volvió a recuperar índices comparables a los de la preguerra hasta 1948[245]. En este contexto, la irrupción del *No-Do* fue elaborando, en

palabras de Sánchez-Biosca, una temporalidad «pautada y cíclica», sometiendo su decurso a un ritmo en el que se sucedían una serie de elementos constantes: las Navidades, el desfile militar del 18 de julio, las demostraciones sindicales en la Fiesta del Trabajo, las procesiones de Semana Santa o fiestas locales como las Fallas o los Sanfermines, que eran mostrados y seguidos año tras año configurando un paisaje común «de ambientes y sentimientos»[246]. En este momento, el *No-Do*, como herramienta de propaganda, fue responsable del desplazamiento de las metáforas bélicas hacia un nuevo terreno de lucha: el trabajo vinculado a la reconstrucción de la nación, pero también de las vidas de cada uno de sus habitantes y de su progreso social. En cierto modo, su objetivo era devolver al país a ese tiempo armónico y natural que planteaba el primer *collage* que vimos en *Rojo y negro*.

El ejemplo más claro de esta estrategia lo encontramos en el prólogo del número 1 del *No-Do* (1943), el que sirvió para presentar el nuevo noticiario. Antes de pasar a la dinámica habitual de informaciones y reportajes de actualidad, un ampuloso movimiento de la cámara nos conduce desde el exterior del palacio de El Pardo, con la guardia formada, hasta el centro del poder, el despacho de Franco con un recargado despliegue simbólico en el que, de nuevo unidos por un movimiento descendente de la cámara, aparecen unificados los símbolos políticos (gallardete del jefe del Estado), religiosos (el crucifijo) y militares (Franco trabajando en su oficina con uniforme de capitán general y con la Cruz Laureada de San Fernando) (fotos 4.29 a 4.31)[247]. Después de que la voz narradora se demore en las consabidas loas al jefe del Estado como ejemplo de diligencia[248], pasamos a un segmento recordatorio de la Guerra Civil con breves escenas de batalla que culminan con otros fragmentos del desfile de las tropas victoriosas. Y justo enlazando con las imágenes de soldados a paso marcial, una cortinilla nos transporta a un nuevo escenario: el de unos obreros trabajando en la reconstrucción de un edificio (foto 4.32). Sobre estas imágenes, la *voice over* del narrador nos dice:

> Siguiendo el símbolo y ejemplo de nuestro Caudillo, la unidad de los españoles y su disciplina es base de nuestro renacimiento presente y futuro. Cada uno en su puesto tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: unidad y trabajo.


4.29 4.30 4.31 4.32

Para concluir la inserción de este fragmento en la cadena general del prólogo, el siguiente segmento nos conducirá al Alcázar de Toledo y a un nuevo recordatorio de los heroicos militares que vigilan la paz y la seguridad de la patria desde el mar, la tierra y el aire. Esas imágenes se prolongarán con más desfiles de falangistas, la multitud despidiendo a los voluntarios de la División Azul, ejercicios gimnásticos de niñas, jóvenes paramilitares en campamentos de verano, etc. Por lo tanto, vemos que el reportaje traza, de entrada, una organización social que comienza desde lo más alto (con el propio Caudillo leyendo informes y despachando con un asistente) y que llega hasta el obrero más humilde, con un elemento mediador: el ejército. Éste se presenta como referente legitimador del Estado sobre la base del triunfo militar, referida explícitamente en las imágenes documentales del desfile de la victoria. La propia voz superpuesta sobre esta secuencia utiliza un paralelismo muy preciso: «Cada uno, en su esfera de acción y de trabajo, ha de seguir esta línea de conducta, sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada…». La idea del trabajo parte, por tanto, de la comparación con la *misión* de la que surgirá ese sólido nuevo Estado cuartel que metaforiza el edificio que se está erigiendo.

Es significativo que en este fragmento desaparezca, casi para siempre, la imagen del campesino o trabajador *telúrico* que habíamos encontrado tan frecuentemente en el cine de propaganda de los años treinta. Más bien se trata de trabajadores próximos al espectador, caracterizados por la extrema modestia de sus ropas y la naturalidad de sus gestos. Un poco más adelante, en el prólogo, el trabajo vuelve a ocupar el centro de la narración, estableciendo un recorrido por los distintos sectores económicos del país: industria, agricultura, pesca y transportes. En estas imágenes (fotos 4.33 y 4.34) domina un tono puramente descriptivo, integrando el trabajo y la vida cotidiana de nuevo como un ciclo. En relación con el carácter apelativo del fragmento anterior, la voz nos dice:

En las fábricas y talleres se levanta paso a paso y con firmeza nuestra industria nacional, y en el campo se arranca al suelo en dura y cotidiana labor el pan de nuestro pueblo. Se extrae del mar con esfuerzo constante y difícil una de las mayores riquezas de la economía española, y en mil diversos sectores de la vida nacional se cumple con ejemplar abnegación la tarea de cada día.

4.33





4.34

Las imágenes inciden en la idea del trabajo como proceso cíclico vinculado al eterno enfrentamiento por la supervivencia. Esta visión impregna el tono del discurso: el «paso a paso» de la industria, la «cotidiana labor» del campo, el «esfuerzo constante» en el mar, la abnegada «tarea de cada día» en el resto de los sectores. La elaboración de una temporalidad cotidiana y el alejamiento de la figura concreta poseen la suficiente capacidad de abstracción como para convocar la comprensión de todo tipo de espectadores sin entrar directamente en el tono político más explícito del primer segmento, cuando la equiparación del trabajador con el soldado a través de la idea de misión nos remitía a una idea instalada en el pensamiento totalitario por autores como Ernst Jünger[249]. La idea naturalizada y cíclica de la vida y del trabajo será la que se convierta en dominante en el *No-Do* prácticamente desde este momento. Con el tiempo, el ritual de la «fiesta de exaltación del trabajo», vinculado además a los actos del 18 de julio (que incluían una paga extra para los trabajadores), será uno de los acontecimientos anuales de los que se dará puntual información[250]. Y tras este enfático prólogo (que también incluye una exaltación del propio *No-Do* y de sus abundantes medios técnicos y humanos), arranca ya el noticiario propiamente dicho con una noticia sobre la Navidad, en la que se da cuenta de la ilusión de los niños, los belenes y las viandas que se pueden encontrar en los mercados. Los pollos que cuelgan del escaparate de una carnicería son presentados, según el característico lenguaje del *No-Do*, con su alambicada prosopopeya: «Uno de los adornos más interesantes y suculentos de los escaparates navideños lo constituyen los clásicos volátiles colgados en espera de la olla» (foto 4.35). Volátiles que todavía tendrán un largo camino que recorrer hasta llegar a las mesas de la mayoría de la población.



4.35

4.3. Domesticando la modernidad

En este contexto de la primera posguerra, concretamente en los crudos años 1941 y 1942, el escritor Josep Pla decidió recorrer algunas zonas de su Cataluña natal. Su libro *Viaje en autobús* recoge, con la irónica melancolía del autor, impresiones de un país tenebroso, de pensiones frías, de silencios que pretenden amortajar recuerdos dolorosos y todavía demasiado cercanos. En el libro también hay espacio para el reencuentro con viejos amigos, para la satisfecha contemplación de la naturaleza y, muy ocasionalmente, para breves escaramuzas estimuladas por el instinto galante de su narrador. Uno de estos momentos se produce cuando un par de campesinas suben al autobús y se ponen a charlar con él. Acaban de salir del cine y todavía se encuentran impactadas por el lujo y la elegancia que han encontrado en una película americana que tenía el fulminante título de *Besos de fuego*:

> —Hay un poco de todo… ¡Si hubiera usted visto! Salen unos salones, unas alfombras, unas lámparas, unas escaleras, unos espejos preciosos y unos cuartos con unas camas…
> —¿Salen también camas?
> —Sale la cama de la señora de la casa, que resulta ser la madre del protagonista[251].

A continuación las muchachas continúan describiendo con delectación los lujos que han visto en la pantalla: un baño, jabón, una criada de delantal almidonado, protagonistas guapos y altos. De repente, las muchachas se van sumiendo en una imprevista tristeza. Le comentan al autor que en su casa las cosas no son nada fáciles, trabajando tierras de secano, sacando el máximo provecho de dos vacas y una yegua para asegurar el sustento. Después, bajan del autobús y el narrador nos ofrece una última reflexión:

> Esos *Besos de fuego* —pensé luego— deben formar parte de la ficción americana *American Pictures*. En el idioma original, la película debe titularse *Las almendras tostadas* o algo por el estilo. Sin embargo, esta joven persona que se encuentra en la edad que tenía Margarita cuando la encontró el doctor Fausto, ha visto estos malditos besos y el contraste entre el cartón bruñido y la realidad ha producido en su corazón un nefasto, desagradable vacío. El potro de la imaginación tiene una sangre viva. ¿Y con qué soporífero será posible diluir la taquicardia imaginativa?[252]

El fragmento de Pla nos da un rápido bosquejo de la dificultad de la supervivencia en la posguerra. Pero también nos habla de la continuidad de esos rescoldos de la modernidad que habían calado hondo incluso en lugares retirados de la Cataluña profunda. Las películas americanas, sus estrellas y sus fastuosos decorados se habían convertido en objetos de ensoñación, también en referentes cotidianos para gente que se encontraba a una enorme distancia, y no sólo geográfica, de ellos. Por este motivo, una parte muy significativa del cine español intentó imitarlas, sobre todo a través de la comedia o del melodrama. En cualquier caso, la pervivencia del consumo de los productos de distracción instaurados desde los años diez se mantuvo como un elemento esencial de disfrute individual y de socialización durante la posguerra. Las novelas populares de bajo precio, los cuadernos de historietas, la radio y el cine fueron los medios esenciales de esparcimiento cotidiano de aquellos años, aparte, por supuesto, del fútbol y los toros. Contaron con públicos masivos y una capacidad de influencia enorme. En el hogar y los centros de trabajo, la radio se fue convirtiendo en un elemento esencial para el entretenimiento en el que la preponderancia de la música fue dando paso a otros modelos cada vez más influyentes como los radiodramas o radionovelas. Por su parte, el cine, que en los locales de barrio tenía un precio muy asequible, se convirtió en una forma esencial de socialización para familias, grupos de amigos y parejas, difundiendo a menudo usos y costumbres de sociedades más avanzadas y democráticas que, generalmente, chocaban con los valores con los que el público se encontraba a la salida de la sala.

La industria cinematográfica había conseguido reponerse de manera bastante rápida desde el final de la guerra. Cineastas y operadores que habían participado activamente en el cine de propaganda pasaron inmediatamente al campo comercial. Incluso algunos de los que se habían comprometido en el lado republicano y habían partido al exilio o conocido los centros de detención fueron incorporándose a la industria discretamente. Excepto por el caso de Luis Buñuel, cualitativamente la guerra no supuso una pérdida decisiva del talento creativo en el cine español[253]. Además, las conexiones personales previas a la guerra y las vicisitudes atravesadas por muchos de estos profesionales durante el conflicto permiten explicar que personas que se habían situado en bandos contrarios recompusieran sus relaciones e incluso acabaran por apoyarse en la posguerra. Al fin y al cabo, las guerras civiles suelen enfrentar a personas muy próximas, a veces incluso a familiares. Las motivaciones que llevan a optar por uno u otro bando estaban sujetas muchas veces a azares o al propio devenir incontrolable de los acontecimientos. Una traumática situación personal, como la ejecución de un ser querido, o la salvación conseguida a través de un amigo o un compañero, suponía una transformación de lo que hasta ese momento habían sido convicciones profundas o posiciones irreconciliables. Algunos casos pueden resultar sorprendentes, como cuando encontramos activos con bastante prontitud a cineastas que se habían comprometido a fondo con las publicaciones y la propaganda revolucionaria. Por ejemplo, Antonio del Amo, cineasta comunista,

documentalista del Quinto Regimiento, pudo recomponer su carrera profesional después de pasar por la cárcel e incluso disfrutar del éxito con las películas de Joselito a partir de mediados de los años cincuenta. Entre otras cosas, había salvado a Rafael Gil de ser fusilado por los milicianos, y el apoyo de uno de los directores más prestigiosos del momento apuntaló su retorno a la profesión. Una trayectoria semejante vivió un estrecho colaborador de Antonio del Amo, Jesús García Leoz, quien consolidó una brillante carrera musical para el cine durante los primeros años del franquismo hasta su temprana muerte. Incluso, en parte, podríamos sacar a colación a Luis Buñuel. Durante la guerra salvó de una ejecución casi inminente a José Luis Sáenz de Heredia, quien además era primo de José Antonio. Su breve regreso a España a mediados de los sesenta para realizar *Viridiana* pudo ser facilitado por este hecho, aparte de la operación propagandística y legitimadora (que después resultaría dinamitada por la irreverente película del cineasta aragonés) que buscaba el Régimen permitiendo este retorno. Incluso Antonio Sau, responsable de la militante película anarquista *Aurora de esperanza* (1936), aparece ya activo como ayudante de dirección de Rafael Gil en *Viaje sin destino* (1942). Estos ejemplos suponen sólo algunos indicios que explican una situación que a veces puede resultar chocante. No cabe duda de que la represión contra los vencidos fue inmisericorde. Hasta 1948 no fue derogado el estado de guerra y se estima que alrededor de cincuenta mil personas fueron ejecutadas después del fin de los enfrentamientos[254]. Junto con ello, las depuraciones de maestros, profesores y empleados públicos descompusieron la trama de la Administración republicana en la educación y la justicia, que fue reemplazada por franquistas. Pero también es cierto que la mayoría de los refugiados que abandonaron el país con la retirada de las tropas republicanas optaron por regresar a España casi inmediatamente, muchos de ellos, eso sí, para acabar durante un tiempo en campos de concentración, en trabajos forzados o en la cárcel. A pesar de esta opresiva situación, en el espacio de la cultura se fueron labrando huecos, espacios en los que pervivió, aunque fuera de manera muy discreta, una cierta reminiscencia de la tradición intelectual liberal, así como de los efectos de la modernidad en un régimen que intentaba segarla desde la retórica oficial de inspiración fascista. Jordi Gracia ha denominado esta posición, rastreable en varios ámbitos culturales, como la «resistencia silenciosa»[255]. Un mundo a menudo clandestino, casi siempre agazapado, pero no paralizado, de pensadores, artistas, escritores e intelectuales que fueron regresando poco a poco, definido por sus elocuentes silencios cuando la retórica franquista se ponía más agresiva, y discretamente activos cuando se encontraban en un foro relativamente seguro. El retorno de figuras prestigiosas, como Gregorio Marañón en 1943 y Ortega y Gasset en 1945, constituyó un gesto importante en este sentido. A pesar de ser utilizado propagandísticamente por la dictadura, permitió el restablecimiento de conexiones personales incluso con intelectuales falangistas que poco a poco se alejarían de sus iniciales dogmatismos. A partir de estos retornos, se articularon propuestas culturales que, con el tiempo,

establecieron un diálogo cada vez más intenso con los exiliados. También en el cine esta «resistencia silenciosa» fue cuajando durante los años de la posguerra y comenzaría a madurar a principios de los cincuenta en lo que Carlos Heredero denominó «cultura de la disidencia»[256], con significativos proyectos como el de la productora Unión Industrial Cinematográfica (Uninci), que veremos con más detalle en el próximo capítulo.

La iniciativa de los productores cinematográficos más emprendedores una vez acabada la guerra tuvo resultados inmediatos. La compañía más importante del país, Cifesa, que mantenía buenas relaciones con los jerarcas del Régimen, dio pasos desde el verano de 1939 para una rápida reconstrucción de su infraestructura comercial y de producción que le asegurara su funcionamiento, tanto en la financiación como en la contratación de grandes estrellas, e incluso en el no menos importante aseguramiento del suministro de materiales para la realización de las películas en el difícil contexto de la economía autárquica[257]. Hacia 1941 su organización de la producción ya copiaba las estrategias de los estudios de Hollywood, por ejemplo en la elaboración simultánea de dos películas, «una de coste normal y otra de coste mínimo, ambas realizadas con dignidad artística»[258], que seguía el modelo de complemento de programas o elaboración de películas de serie A y de serie B. Cifesa llegó también a acuerdos puntuales con diversos productores independientes o con otras compañías para llevar a cabo proyectos específicos, por lo que acabó por extender su marca por muchas de las películas de la década de los cuarenta en España. Su preeminencia fue, en este sentido, absoluta durante los primeros años del franquismo. De todos estos productores independientes unidos por proyectos concretos a la casa valenciana, acabó destacando el gallego Cesáreo González, creador de la compañía Suevia Films, que comenzó a operar en 1941. González supo construir una infraestructura más modesta que la de Cifesa, pero indudablemente eficaz y que, a largo plazo, se adaptaría mejor a las vicisitudes del Régimen. Como señalan en su estudio sobre el productor los historiadores Cerdán y Castro de Paz, consistía básicamente en pocas personas en plantilla, control directo del propio González sobre las decisiones, adaptación a las duras condiciones de la posguerra y una gran capacidad de encontrar fórmulas de comercialización de sus productos[259]. Por ejemplo, muchas de sus películas de temática gallega pretendían llegar a los emigrantes de esa región repartidos por el mundo. De este modo, de manera constante, la producción cinematográfica fue progresando, aunque partiendo fundamentalmente de la tutela o el control indirecto del Gobierno, que daba mucha importancia al modo en que debía desarrollarse la industria del entretenimiento. Su encaje en la estructura del Estado franquista requirió un sistema de control que afectó tanto a sus contenidos como a su propia organización industrial.

Los mecanismos de control del cine en el primer franquismo han sido relacionados tradicionalmente con tres estrategias derivadas tanto de la política económica de la autarquía, que afectaba a todos los sectores industriales del país[260],

como del control político y moral establecido sobre los medios de comunicación y de entretenimiento. El modelo que siguieron de manera bastante próxima fue el de la política cinematográfica de la Italia fascista. En primer lugar, las medidas proteccionistas que buscaban apoyar la producción nacional y controlar la llegada de productos extranjeros. En segundo lugar, la censura como mecanismo de control de contenidos. Por último, un tercer elemento que, en cierto modo, se encabalgaba sobre los dos anteriores: la obligatoriedad del doblaje al español de todas las películas extranjeras, que seguía también el ejemplo de los *buoni del doppiaggio* italianos[261]. La obligatoriedad del doblaje tenía además un componente uniformador de la nación franquista en una lengua que no podía ser otra que el castellano. Por otro lado, también se convertía en un recurso de censura porque permitía alterar el sentido de las frases, las tramas e incluso las situaciones de las películas extranjeras, llegando en ocasiones a extremos grotescos de deformación. En cualquier caso, esta imposición provocó una situación paradójica en la industria cinematográfica española, ya que las producciones extranjeras, sobre todo de Hollywood, resultaban de este modo perfectamente accesibles al público sin que éste se topara con la barrera del idioma. Pero al mismo tiempo, se convirtió en un mecanismo fundamental de financiación para las propias productoras interesadas en hacer cine en España. Cada vez que realizaban una película, dependiendo de su calidad o afinidad con los intereses políticos para los evaluadores del Régimen, la presentaban para conseguir un preciado premio establecido a través de un mecanismo de clasificaciones vinculadas al «interés nacional». Ese premio no era otro que el de recibir licencias para la importación y el doblaje al español de películas extranjeras y, por lo tanto, quedarse con parte de sus beneficios de exhibición. Ni que decir tiene que, este sistema pensado con un interés proteccionista derivó en las previsibles corruptelas, compraventa de licencias y sobornos que caracterizan este tipo de sistemas[262]. Finalmente, el doblaje obligatorio creó un hábito de consumo del cine[263] en España que provocó durante generaciones un rechazo a las versiones originales subtituladas.

La censura cinematográfica estuvo vigente hasta l977. Normalmente, los productores no asumían riesgos y limaban mucho las aristas peligrosas de sus proyectos y sus inversiones antes de someterlos al juicio de los censores. De hecho, su actividad alcanzó más relevancia con el curso del tiempo que en los primeros años. Pero no hubo normas escritas a las que acogerse hasta 1963[264], por lo que todo dependía de la arbitrariedad de los miembros de la comisión. En este sentido, la censura del cine en estos primeros años del franquismo era más imprevisible, por ejemplo, que la de las emisoras de radio, sometidas a formatos estrictos, noticiarios (los «diarios hablados») de difusión obligatoria provenientes de Radio Nacional de España y guiones fijos a los que se debía ceñir escrupulosamente el locutor en una época en la que los programas emitían todos sus contenidos en directo[265]. Como el cine, su función esencial fue el entretenimiento y su influencia sobre la vida cotidiana inmensa. El número de receptores se multiplicó por tres entre 1936 y 1943,

alcanzando en esta fecha la cifra de un millón de aparatos repartidos tanto por los hogares como por cafeterías y otros centros de sociabilidad[266]. Como podemos ver, la inversión en la distracción para la casa o el trabajo era especialmente importante, incluso en momentos de extremada penuria.

Y esta necesidad de distracción del público de la posguerra se plasmó en una enorme profusión de comedias durante esos años. Ya pudimos comentar cómo durante la Guerra Civil la gente acudía masivamente a ver obras de los hermanos Marx, Frank Capra o los livianos musicales de Fred Astaire. La primera producción de Cifesa una vez acabado el conflicto fue, de hecho, una película humorística que rozaba el absurdo y la comedia anarquizante de Hollywood: *Los cuatro robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939). Su director acababa de reincorporarse a la empresa tras ocuparse del montaje y sonorización de películas de propaganda para el bando franquista en Lisboa. Como cuenta en sus memorias, tras completar un filme sobre la llegada de las tropas de Franco a Madrid, se reincorporó inmediatamente a Cifesa. La película se basó en una obra de los exitosos dramaturgos Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, quienes habían alcanzado sonoros triunfos desarrollando una fórmula para el teatro conocida como *astracanada*, un pastiche humorístico basado en el forzamiento de convenciones sainetescas, la parodia de fórmulas teatrales como el drama romántico, la caricatura de situaciones sociales, el recurso al absurdo o el uso de retruécanos. Desde los años veinte, los dos autores gozaron de enorme popularidad en un género que se podría entender como una derivación del sainete humorístico hacia el exceso. Pero ésta no era la única fuente del humor de la época. De hecho, otros fenómenos del humorismo se van definiendo durante esos años y tendrán una influencia muy importante en el cine español de las dos siguientes décadas.

Concretamente, a lo largo de los años veinte empezó a emerger en España una generación de humoristas de notable calidad y aires más cosmopolitas. Durante la guerra, los más importantes de ellos se identificaron con la causa franquista, aunque sin grandes dogmatismos, y su obra alcanzó una espléndida madurez durante los años cuarenta. Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara, *Tono* o Edgar Neville refinaron ese tipo de humor que superaba las convenciones sainetescas a través del recurso al absurdo, a veces con un tono surrealista. Le dieron un aire mundano y desenfadado, alcanzaron un considerable grado de sofisticación literaria y lo desarrollaron en numerosas películas, obras de teatro, novelas y también en la revista *La Codorniz*, fundada en 1941. Casi todos ellos representan, en parte, la pervivencia de la modernidad durante el primer franquismo. También habían recogido el legado de Gómez de la Serna (Jardiel había sido uno de los tertulianos más jóvenes del Pombo) y hay quienes han puesto en relación su opción por el humorismo con la teoría sobre la deshumanización del arte de Ortega y Gasset[267]. Durante los años treinta, estos autores, estuvieron activos en el cine, los musicales y el teatro del momento, además de colaborar en todo tipo de publicaciones. Su huella

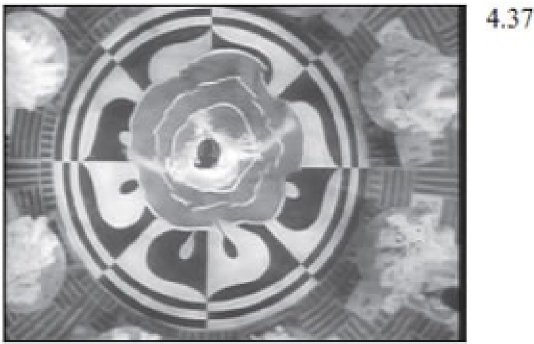
en la comedia cinematográfica a partir de los años cuarenta, además de las que derivan de la incontestable influencia de Hollywood, se prolongará durante todo este período. Abarcará diversos espacios y medios de comunicación, incluida la elegante revista de Falange *Vértice*, que ofrecía, en los tiempos del hambre de la posguerra, desenfadados artículos sobre clubs náuticos o el juego del polo. En cualquier caso, este tipo de humor coincide de nuevo con tendencias internacionales en el recurso a la comedia, que se manifiestan en el auge de la *screwball comedy*[268] desde finales de los años treinta en Hollywood[269] o en la influencia de autores como P. G. Wodehouse, el gran escritor cómico inglés de la década de los veinte, que incluso podemos encontrar latente en los mayordomos escépticos y resabiados de algunas de las películas españolas del período.

Volviendo a *Los cuatro robinsones*, el filme plantea aspectos de la trama que revelan los difusos límites de los criterios morales de la censura en esos primeros momentos del Régimen. De hecho, el control de la censura fue haciéndose más estricto y burocratizado con el paso de los años. Su argumento no deja de ser chocante: tres maduros calaveras y su joven amigo tarambana deciden correrse una juerga en un cortijo que utilizarán para una actuación en privado de la famosa estrella hispanoamericana Concha Guerra (Olvido Rodríguez). Para cumplir su plan, los más maduros engañan a sus esposas con el pretexto de que van a salir a pescar atunes. Mientras disfrutan de su fiesta, descubren que el supuesto barco en el que deberían encontrarse se ha ido a pique tres días antes y la prensa les da por muertos. Ante la imposibilidad de confesar a sus esposas la razón por la que no se encontraban en la nave, deciden fingir haberse salvado y naufragado en las islas Columbretes. Al viaje se les une la propia Concha y su asistente Mary (Mary Santpere). El plan que habían trazado para ser rescatados inmediatamente fracasa. El tedio en la isla despierta poco a poco enfrentamientos, deslices galantes hacia la atractiva cantante (que acabará rendida en los brazos del más joven) y desesperación por el hambre, lo que les lleva a considerar el canibalismo como única opción de supervivencia en una escena en la que todos intentan amañar el sorteo de quién será devorado por sus compañeros de desgracia. Mientras ocurre todo esto, en sus hogares, donde los creen muertos, comienzan a aflorar verdades ocultas, conflictos de herencias e hijos ilegítimos. Finalmente, antes de llegar al canibalismo, los náufragos son rescatados por un carguero chino. En China, los «cuatro robinsones» triunfan con números musicales que recrean los ambientes más castizos del madrileñismo y del chotis mezclados con los ritmos caribeños. Finalmente, retornan a España para poner orden definitivo en sus hogares y cerrar todos los conflictos de la trama con un final forzosamente feliz. Es probable que el hecho de que la obra original fuera de Muñoz Seca, un mártir para los franquistas por haber sido fusilado en Paracuellos, permita explicar la aceptación de una trama tan poco edificante para los censores. Sin embargo, según el director de la película, el comité se limitó a advertirle de que tuviera cuidado en una escena en la que aparecía un beso entre la pareja protagonista[270].

Como acabo de comentar, la película ofrece una amplia gama de números musicales que abarcan desde la copla o el chotis hasta los ritmos caribeños. Pueden emerger en cualquier contexto y con soluciones inesperadas. Mientras un ritmo de fox más moderno —que surge improvisadamente en el barco que los lleva a China— es tratado con una planificación convencional (foto 4.36), un número de inspiración flamenca en el cortijo recrea las vistas geométricas y caleidoscópicas de Busby Berkeley, un estilema que ya hemos visto en *Morena Clara* (1936) y que se repetirá en otros filmes del período (foto 4.37).



4.36

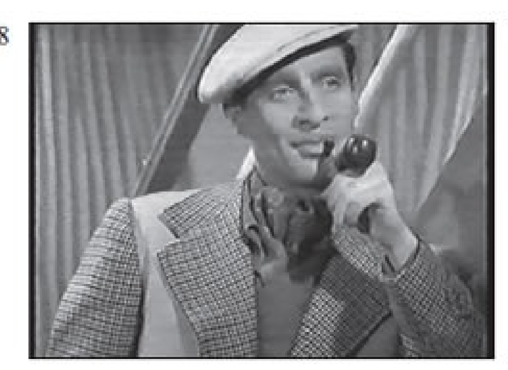


4.37

Los cuatro robinsones muestra algunos rasgos que pueden servirnos para entender el cine de distracción de principios de los años cuarenta, a pesar de lo extravagante, e incluso precario, de su concepción. Por un lado, la importancia del propio género de la comedia, el tipo de trama más abundante durante aquellos tiempos de penuria (Félix Fanés estima que el 80% de las películas realizadas durante ese primer lustro de posguerra pertenecen al género)[271] y que marcaría la línea de producción de la compañía hasta mitad de los cuarenta. Esa comedia de posguerra bebía de fuentes heterogéneas que partían en gran medida del cine de Hollywood, cuyo dominio se asentó definitivamente durante los años de la Segunda Guerra Mundial, pero también de la presencia de modelos vodevilescos o de la revista que mantienen una continuidad con la tradición de la modernidad, como veremos a continuación. Por otro lado, evidencia el carácter sorprendente y arbitrario de la censura a la hora de establecer los límites de lo permisible en cuanto a temas y contenidos[272]. Finalmente, también podemos observar una tendencia al pastiche o a la mezcla de los géneros, que encuentran en las formas narrativas de los años cuarenta nuevas estrategias de síntesis.

Junto con todos estos fenómenos, la concepción industrial de la producción durante el período se plasmó en una cierta serialización del trabajo, sobre todo en Cifesa[273], a través de la consolidación de la figura del jefe de producción. La compañía valenciana llevó a cabo un intento de imitar a los estudios de Hollywood en la experimentación, promoción y trabajo de marketing de sus estrellas o incluso en la irrupción como figuras de una serie de directores que alcanzaron renombre y sirvieron de marca de distinción de la compañía, como fueron los casos de Rafael Gil, Juan de Orduña o, un poco más adelante, Luis Lucia.

4.38





4.39

Es particularmente significativo lo que se refiere al tratamiento de los actores. Cifesa exploraba nuevos registros para sus estrellas con el fin de buscar una mayor gama de posibilidades narrativas. Un ejemplo fue el trabajo de Alfredo Mayo para la película *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943). Se trataba de una nueva comedia inspirada en la *screwball comedy* americana. Recreaba ambientes cosmopolitas y una trama narrativa basada en equívocos producidos por falsas identidades entre personajes un tanto excéntricos. El espectador se encontraba emplazado la mayor parte del filme en un viaje en transatlántico en el que se alternaban los bailes elegantes, las noches de atmósfera romántica y las músicas que mezclaban de manera evocadora los ritmos cubanos con formas jazzísticas modernas. Alfredo Mayo, estrella destacada del cine español del momento, acababa de labrar su fama a través de personajes militares de tipo heroico como los de *Raza*, *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942), así como un papel de corte más romántico en *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942). Identificado como el máximo ejemplo de la virilidad y la gallardía, la productora intentó someterle en esta película a un nuevo registro que, por cierto, no volvería a repetir en mucho tiempo. Intentaron dotarle de un carácter refinado y a la vez alocado que tenía como modelo evidente al Cary Grant de las comedias sofisticadas. Pero Grant, sin duda, era capaz de pasar de la pose elegante a la mueca y la caricatura con mucha más credibilidad que Mayo (fotos 4.38 y 4.39)[274]. *Deliciosamente tontos* también planteaba un problema esencial en la comedia española de aquellos años: los enredos amorosos se suelen imbricar con una trama en la que el dinero actúa como motivación y también como barrera que debe ser franqueada. De este modo, los ambientes lujosos y los personajes absurdos provenientes de la *screwball comedy* se combinaban con tramas narrativas que trataban la movilidad social[275], la lucha de los sexos y la superación de las diferencias de clase a través de enredos muchas veces disparatados. El tema permitía, por lo tanto, reflejar mundos poblados de nobles y millonarios, fiestas suntuosas en enormes palacios y un cierto cinismo que apenas lograba encubrir de respetabilidad alguna que otra parrafada instructiva. *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942) o *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) planteaban el asunto del matrimonio de conveniencia para mantener las apariencias en ese mundo de la alta sociedad siempre al acecho para destrozar a los advenedizos. En la película de Orduña, Arturo Salazar (Rafael Durán), un poderoso empresario que ha

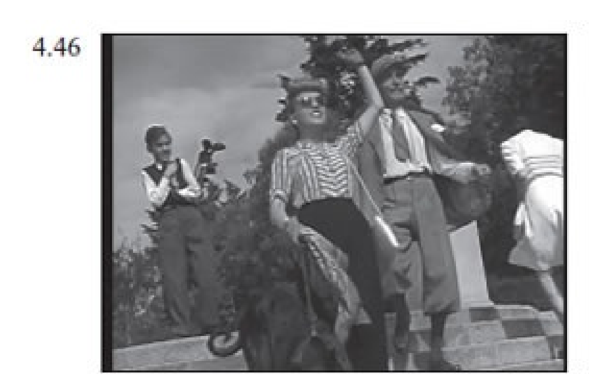
triunfado desde unos orígenes humildes, decide casarse con una mujer noble para proyectar sus negocios en el gran mundo. Un marqués tarambana (Roberto Rey) emparentado con una de las familias más aristocráticas del país, acaba por pactar un matrimonio con una de sus cuñadas solteras, la condesa Diana (Josita Hernán), que se sacrifica para salvar a sus padres de la ruina económica. La lucha de sexos convencional consistirá, lógicamente, en que el amor acabe por triunfar en lo que en principio no fue más que un acuerdo comercial. El juego con la posible infidelidad y el coqueteo que busca despertar los celos de su marido serán las estrategias utilizadas por Diana. Todo ello, mientras la pareja hace un disparatado viaje de novios por las montañas suizas o el norte de África. Al final, como era de esperar, nace el amor entre la pareja que, sin embargo, no ha consumado todavía su matrimonio después de meses durmiendo en habitaciones diferentes y en perpetuo estado de enfrentamiento. Llegados ya al cierre de la película, y después de una fiesta en la que su atracción mutua se ha hecho evidente, la pareja se despide, arrastrada por la rutina, para dirigirse cada uno a su habitación. Pero al abrir la puerta, Arturo se encuentra en su cama al marqués que, como suele hacer cuando se emborracha como una cuba, ha regresado a la casa con una cabra que le acompaña en el lecho. En ese momento, Diana toma del brazo a Arturo y se lo lleva amorosamente hacia su habitación. La puerta que se cierra, a la manera de Lubitsch, junto con la palabra «fin», se impone sobre la imaginación del espectador en una conclusión tan rotunda como elocuente (fotos 4.40 a 4.43).



La exploración de fórmulas híbridas de comedia basadas en los modelos anarquizantes, junto con la *screwball comedy*, se plasmó de manera bastante depurada en las películas producidas por Aureliano Campa para Cifesa en Barcelona y dirigidas por Ignacio F. Iquino. Por ejemplo, *Un enredo de familia* (1943) o *Boda accidentada* (1943) muestran una ligereza y un desprejuicio a la hora de abordar la comedia de enredo que todavía hoy resultan llamativas cuando intentamos ubicarlas en ese contexto de la posguerra más dura. Sus referentes de Hollywood se expresan en la velocidad de los gags, acompañados por los ritmos anglosajones en los números musicales, habitualmente subrayados con un montaje dinámico y multiplicidad de puntos de vista (fotos 4.44 y 4.45). En *Boda accidentada*, la atmósfera intenta recrear el ambiente de un balneario en la playa repleto de despreocupados millonarios que viven entre el golf y los chismes, como salidos de un reportaje de *Vértice* (foto 4.46). Mientras la coqueta Ketty (Mercedes Vecino) seduce a los galanes del hotel, un patoso profesor (Francisco Martínez Soria) comete todo tipo de tropelías debido a sus despistes. *Un enredo de familia* sitúa el inicio de la disputa familiar entre Capitetos y Tontescos en 1907, por lo que la iconografía del cine de los primeros tiempos irrumpirá de manera paródica. En estas dos películas de producción rápida y eficaz podemos observar que, junto con las convenciones de la comedia internacional, también aflora una tradición de la modernidad española que, además, alcanzó su

plenitud durante el franquismo: la revista teatral. En este caso, desde luego, no contamos con la presencia de vedets en pantalla (aunque Mercedes Vecino, la despampanante protagonista de ambas, había llegado a segunda vedet de la compañía de la gran estrella del género Celia Gámez), pero sí de actores y situaciones que provienen de esa tradición: Francisco Martínez Soria, Mary Santpere o Antonio Murillo mezclan con profusión el gag verbal y el físico para conseguir una comicidad básica, pícara, pero también payasa, semejante a la que solía puntear a través de breves escenas el desarrollo de la revista teatral. No hay que olvidar, en este contexto, que la revista mantuvo una tremenda fuerza como espectáculo popular en España hasta bien entrados los años sesenta, con teatros que mantenían compañías estables vinculadas a las grandes estrellas, celebrados humoristas y algunos éxitos rotundos de público. El más significativo de estos éxitos, nada más acabada la guerra, fue *Yola*, llevada en 1941 a la escena por Celia Gámez. Esta obra supuso la confirmación de la revista en el contexto del primer franquismo. Precisamente en estos años, la influencia del cine musical de Hollywood se hizo cada vez más patente también en la escena española y definió un nuevo nombre para ese tipo de espectáculo: la *comedia musical*[276]. Dos de los autores de *Yola* eran, por cierto, José Luis Sáenz de Heredia (no olvidemos que dirigiendo *Raza* prácticamente al mismo tiempo) y Juan Quintero, el compositor más habitual de las partituras para las películas de Cifesa[277].

4.46





4.47

Aparte de estos ejemplos, Iquino también exploró la vertiente más sofisticada del humor en una interesante adaptación de la obra teatral de Jardiel Poncela: *Los ladrones somos gente honrada* (1942). La acción transcurría en una casa —básicamente en dos habitaciones—, por lo que las restricciones del espacio eran minuciosamente dinamizadas a través de las angulaciones marcadas (*Dutch tilts*), un recurso estilístico frecuente en el cine americano de esos años[278] (fotos 4.44 a 4.47), o con la composición de los elementos en el plano, muchas veces recurriendo a objetos puestos en primer término reencuadrando a los personajes o generando dinámicos efectos de contraste (foto 4.48). Siguiendo con la búsqueda de recursos muy estilizados en la puesta en escena, Iquino dispone, por ejemplo, el encuentro entre los dos personajes principales, Herminia (Amparo Rivelles) y Daniel (Manuel Luna), a través de un complejo movimiento de cámara que conduce del salón donde se está celebrando una fiesta al exterior de la casa, atravesando una ventana hasta

reunirlos en el mismo plano (fotos 4.49 a 4.51). Posteriormente marca los conflictos derivados de la lucha de sexos (entre otros, no dejarán de decirse mentiras en toda la escena) ubicándolos en compartimentos diferenciados con un marcado efecto de reencuadre (fotos 4.52 y 4.53).


4.48 4.49 4.50 4.51 4.52 4.53

De la tradición heredada desde el inicio del sonoro, la copla penetró también en la comedia cosmopolita con fórmulas que seguían bastante de cerca los precedentes de la época republicana. En *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), vemos cómo Carmen (Estrellita Castro), una dicharachera andaluza, llega a Madrid para trastocar la vida de un rico empresario de la radio, Segundo Izquierdo (Manuel Luna). La joven, cuyo carácter se corresponde perfectamente con el título de la película, contrasta enormemente con la seriedad del millonario, que es vasco, amante de la música clásica y perseverante portador de un trasnochado monóculo. La ambientación acude a decorados exquisitos y coches de lujo, con un aire *art déco* y una atmósfera de elegante modernidad que se refleja hasta en los créditos del filme (foto 4.54). Se trata de un contexto plenamente contemporáneo, en el que la música aparece como parte de un negocio de distracción de las masas a través de la radio. La película recurre a las coplas de Estrellita Castro en tres puntos culminantes del filme: la presentación y caracterización del personaje, el momento a mitad de la película en el que vive el

sueño de convertirse en estrella de la radio y el clímax que prepara el final, con la emisión clandestina del programa que la hará triunfar. La cantante no aparece en ningún momento con la iconografía folclórica tradicional, más allá de su peinado arquetípico de la Carmen andaluza. Sus números musicales los realiza siempre con vestidos de mujer moderna y a la moda (foto 4.55). Nada de guitarras ni bailes en tabernas, sino orquesta y micrófono en un estudio de radiodifusión, elementos junto a los que se emplaza como un cuerpo normalmente estático. Se trata de construir una estrella actualizada, ajustada a una visión que intenta alejarse de la folclórica tradicional[279]. Esta concepción moderna de la copla se observa también en el nivel narrativo: es una mujer independiente y decidida que viaja a Madrid con el interés de triunfar y no le importa participar en una serie de inocentes engaños con su «tío» Segundo. Incluso la propia identidad musical de la copla, con su base andaluza, se entremezcla con otros registros, algunos sorprendentes. Por ejemplo, en la escena culminante de la película, la canción de Carmen se encabalga, en la misma escena, con un coro que canta un tradicional zorcico vasco. Hay que notar que el grupo coral de vascos aparece también reflejado de manera moderna, sin trazos de tipismos en la vestimenta (foto 4.56). La mezcla resulta, por lo tanto, heteróclita en cuanto a sus componentes, pero sin embargo aparece uniformada bajo una densa capa de modernidad que rompe con las convenciones folcloristas del uso convencional de la copla.

4.54





4.55

La comedia de enredo inspirada en los modelos americanos del *screwball* o las fórmulas anarquizantes sólo cubren un aspecto del abundante cine de humor de la época. Otras películas también muy relevantes presentan historias más cercanas a la vida de los espectadores, centradas en la pobreza y la lucha por la supervivencia, aunque siempre estableciendo una posibilidad de redención final. Dos importantes comedias de Rafael Gil protagonizadas por Antonio Casal son representativas de esta tendencia y llegan a planteamientos bastante crudos sobre los rigores de la vida en la posguerra. En *El hombre que se quiso matar* (1942), el protagonista, desesperado por no encontrar ninguna salida a la miseria económica y a la infelicidad, decide anunciar su próximo suicidio. Basado en un relato de Wenceslao Fernández Flórez, un escritor que combinaba con singular habilidad los ambientes naturalistas, los relatos sentimentales y la irrupción del efecto fantástico, el filme no deja ninguna duda sobre

la amargura del ingeniero Federico Solá (Antonio Casal), incapaz de encontrar un lugar en el mundo y dispuesto a acabar de una vez por todas con su vida. Asumida su fatal decisión, y después de haberla hecho pública, aborda sus últimos días sin ningún tipo de complejos ante la mirada temerosa y expectante de quienes le rodean. Llegado a este punto, su suerte comienza a variar. Como en *La reina de Nueva York* (Nothing Sacred, William A. Wellman, 1937), el revuelo que causa la muerte anunciada del protagonista ayuda a desvelar el cinismo del mundo en el que vive. De este modo, la dulce viejecita que regenta la modesta pensión donde reside (Camino Garrigó, la actriz especializada en papeles de abuelita entrañable de Cifesa), le anima a que se acabe su sopa para que presente un cadáver gordito y la gente alquile las habitaciones de su pensión por sus suculentos menús. Igualmente, el empresario del vermú La Pardala ofrece al suicida potencial un anticipo por prestarse a adornar su cadáver con una esquela que tiene publicidad incluida de la bebida (foto 4.57). Es particularmente interesante señalar que estas ideas están tratadas con una puesta en escena naturalista, carente de énfasis melodramático, recreando interiores modestos o acudiendo de manera bastante recurrente a exteriores que toman en el filme un tono verista. Los encuentros de Federico con Irene (Rosita Yarza) o su novia anterior se producen en parques, que parecen ser los únicos lugares de distracción para los personajes, aparte de las soporíferas conferencias del Círculo Cultural o las corridas de toros. Caminando por las calles, Federico se convierte en objeto de la curiosidad de la gente mientras la cámara le acompaña con un *travelling* y él intenta zafarse de unos niños que le acosan con sus burlas (foto 4.58). Resulta interesante señalar que la película fue objeto de una práctica que se llevó a cabo durante esos años: una retransmisión radiofónica durante su proyección en un cine de Barcelona. Durante los años cuarenta se hicieron algunas emisiones en las que, siguiendo un guion desprendido de la película, locutores radiofónicos contaban a los oyentes remotos la película mientras era proyectada en una sala[280]. Este afán de naturalismo cruzado con las convenciones del relato sentimental está también presente en una nueva adaptación de Fernández Flórez[281] que se convirtió en una de las producciones de mayor prestigio para Cifesa: *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). En ella, una serie de personajes cargados de buenas intenciones consolidan una trama que permite comprender, casi con el mismo tono que un cuento de hadas, el paso de la vida de extrema penuria que comparte Octavio Saldaña (Antonio Casal) con su madre (Camino Garrigó), al lujo y la despreocupación de los ricos que acuden a un exclusivo balneario. El peso del componente sentimental para hacer menos agresivo el sórdido retrato de la pobreza fue calificado por Fanés como «neorrealismo dulce»[282]. El debate sobre el neorrealismo, como veremos un poco más adelante, comenzará a cuajar en España relativamente pronto y dará paso a un intento de asimilación, sobre todo desde los sectores católicos, a través de lo que el falangista García Escudero denominó «neoidealismo»[283]. Pero incluso en estas comedias de Rafael Gil, la escenificación del lujo y algunas subtramas narrativas —los corruptos

delegados del Gobierno de Turulandia parecen sacados de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939)— nos devuelve también a recursos empleados por los modelos americanos. En cualquier caso, estas propuestas veristas no dejan de incluir un tono moralizante que será recurrente en algunas de las comedias importantes del período.

4.56





4.57

4.58

De hecho, ese tono edificante e instructivo se fue haciendo cada vez más insistente desde mediados de los años cuarenta, dominando los impulsos anarquizantes o las tramas de enredo de los primeros años. En algunas de las comedias de mediados de la década aparecen elementos sobrenaturales, paródicos o trascendentes que intentan acompañar el humor de una cierta reflexión sobre la naturaleza humana y, en ocasiones, de una declarada admonición cristiana que incluso puede resultar incongruente con la coherencia de la historia puesta en pie por la película. En *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), un simpático viejecito se dirige a la cámara nada más comenzar la película (foto 4.59) para informarnos de que se trata del Destino (Nicolás Perchicot), «modesto y digno funcionario» que ha escrito una fábula «absurda y disparatada» con el fin de hacer ver al espectador, de manera ejemplarizante, que las desgracias que nos pueden asaltar en la vida no son de su responsabilidad, sino del uso que cada uno hace de su libre albedrío. El personaje no sólo actúa como narrador declarado de la fábula, sino también como demiurgo de la puesta en escena. De hecho, interrumpirá su relato en diferentes ocasiones para comentar con el espectador los detalles ejemplares de la historia sobre los que pretende ilustrarle. Incluso llega a pedir que se apague un foco que le molesta o congela el movimiento de un personaje para que él pueda despedirse de los espectadores antes de que empiecen a ponerse los abrigos y abandonen la sala. El carácter fantástico de la fábula (de nuevo, el argumento es de Fernández Flórez) y

su base sentimental nos definen un programa en el que el narrador nos acabará por aconsejar que afrontemos la vida utilizando «la moral cristiana y el sentido común». Una vez más, nos encontramos ante una historia que describe la dura lucha por la vida, en este caso de un par de amigos. Ramiro Arnal (Rafael Durán) es un autor teatral de éxito en su pequeño pueblo de Soria, y Teófilo (Fernando Fernán Gómez), su principal actor. Ambos comparten ambiciones y sueños de triunfo que necesariamente conducen a Madrid. Sin embargo, una vez en la capital, el éxito no se presenta debido a una serie de azares y apenas pueden subsistir. La sensación de fracaso, relacionada con la sucesión de malas elecciones, les conduce a conjurarse en una escena de ambiente sobrenatural (fotos 4.60 y 4.61) para que, si uno muere antes que el otro, venga del más allá y le avise de cuáles son las decisiones correctas que ha de tomar. En la escena siguiente, Teófilo muere atropellado de manera absurda. Ramiro ha heredado una importante suma, pero la dilapida alternando con una joven casquivana, o dejándose embaucar por un estafador que le hace perder todo el dinero que había recibido. Por otro lado, ignora el sincero amor que le ofrece la joven Valentina (María Esperanza Navarro), una chica de su pueblo que le admira. En cada una de sus decisiones, Ramiro es avisado por Teófilo de los peligros que corre, pero no le hace ningún caso. En sus apariciones, el muerto se encarna en los objetos más disparatados: un perchero donde Ramiro ha colgado su ropa, un palo de golf, una figurilla de porcelana del Quijote o un queso. El aspecto moralizante de la historia se manifiesta también en ese tono sobrenatural que a veces irrumpe en la puesta en imágenes y que parece marcar, a través de las sombras entre las que se mueve el personaje del Destino, los momentos culminantes de la historia que nos está narrando, como ocurre en la escena de la lectura del testamento con la herencia para Ramiro (fotos 4.62 y 4.63).



4.59

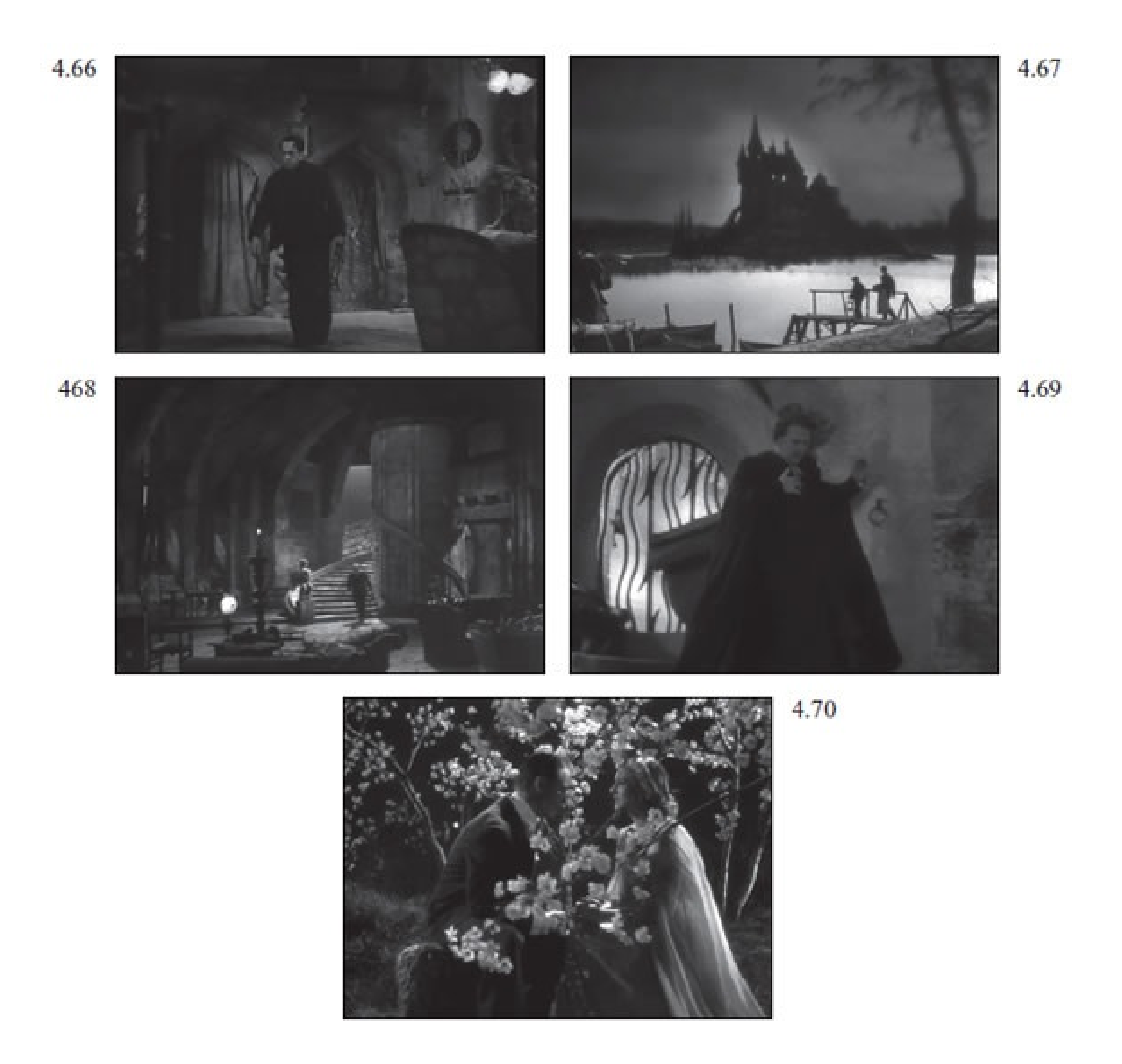
4.60

4.61


4.62 4.63 4.64 4.65

El ambiente sobrenatural y el pastiche de géneros se encuentra presente en otras comedias del momento, como *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942) o *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), esta segunda basada de nuevo en una obra de Enrique Jardiel Poncela. Ambas películas comparten el interés por ubicar la comedia en espacios y ambientes que recuerdan, para parodiarlas, las fórmulas del cine fantástico. En *Viaje sin destino* las referencias a iconos de las películas clásicas de terror de la Universal (por ejemplo, al monstruo de Frankenstein o al hombre invisible) se manifiestan en la mansión en la que el joven Poveda (Antonio Casal) dispone una serie de artilugios para asustar a unos viajeros que buscan emociones fuertes. También en esta película se recurre a la nostalgia del cine de atracciones, por un lado en el recurso de escenas filmadas con las convenciones del cine cómico (fotos 4.64 y 4.65) o con simples trucos ópticos basados en la vieja técnica de la detención de la toma de imágenes y la desaparición/aparición del actor en escena. Además del aspecto lóbrego de la mansión y de algunos de sus ocupantes (foto 4.66), se incorpora una trama policíaca y de suspense que completa ese pastiche de géneros en el que prevalece el humor como elemento cohesivo. Por su lado, *Eloísa está debajo de un almendro* deriva, desde la base de la comedia, en un relato gótico con una mansión de aspecto fantasmal que cumple con todos los tópicos del *kitsch* de inspiración romántica (fotos 4.67 y 4.68). La película se aleja del argumento principal de la obra de Jardiel para incidir en sus aspectos más oscuros, que incluyen la referencia a una tragedia del pasado y una siniestra mujer enloquecida que pasa su tiempo en una habitación de la mansión de diseño casi expresionista (foto 4.69). A pesar de todo, la comedia será de nuevo el elemento cohesivo a través del cual se integrarán aspectos tan heterogéneos como la trama criminal con el desarrollo de una línea narrativa amorosa excéntrica e inquietante entre Mariana (Amparo Rivelles) y

Fernando (Rafael Durán) (foto 4.70). Los argumentos que se centran en traumas larvados del pasado y que emergen en el presente constituyen una constante sobre la que volveremos más adelante.


4.66 4.67 468 4.69 4.70

Un último ejemplo de estas comedias heteróclitas que incluyen diversos géneros y que utilizan el efecto fantástico se encuentra en *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945). En ella, una joven insatisfecha tiene la oportunidad de conocer lo que hubiera sido de su vida si, en vez de optar por un hombre en un fortuito encuentro en una floristería, hubiera optado por otro con el que se topó momentos antes. De nuevo, la definición del destino y la apelación a lo sobrenatural se integran en la comedia con una finalidad moralizante.

La comedia es el género cinematográfico más importante del cine del primer franquismo tanto por la cantidad de películas producidas como por su valor estilístico e incluso sociológico. El género revela en sus opciones formales y en la elaboración de sus temas las tensiones que derivan de la supervivencia de la modernidad en un entorno que se mostraba hostil hacia ella. En la comedia se destilan las influencias del estilo cinematográfico internacional, y sobre todo de Hollywood, con las tradiciones propias del sainete renovado y de la revista, o la integración de formas musicales como la copla, provenientes del primer cine sonoro. A pesar del planteamiento

moralizante por el que optan muchas de estas películas, tratan a menudo temas cercanos a las vidas de la gente común y, en algunos casos, muestran con elocuente claridad las penosas condiciones en las que se sobrevivía en los duros años de la posguerra. También reflejan las fantasías de movilidad social y de mejora de las condiciones de vida. El discurso oficial sobre el trabajo que vimos en el primer *No-Do* chocaba con estos personajes aspirantes a enriquecerse a través de quinielas, loterías, herencias o matrimonios de conveniencia. Sólo otro medio de entretenimiento, las historietas ilustradas, llegaría al nivel de crudeza en sus vitriólicas descripciones, apenas enmascaradas por el humor, de una realidad mísera. En este contexto surgió Carpanta —el famoso personaje de la revista *Pulgarcito* aparecido en 1947—, ejemplo extremo de un personaje pícaro que vive debajo de un puente y busca de manera frenética algo que llevarse a la boca en cada episodio.

Todas estas manifestaciones de la comedia cinematográfica vendrán a confluir a principios de los años cincuenta en dos modelos que suponen el punto de llegada del trayecto y también el formato que se extenderá en el género durante las dos décadas siguientes. Modelos que, en cierto modo, suponen una domesticación de esas tendencias de la modernidad que habían configurado el estilo y los temas del cine español desde los años veinte. Por un lado, encontramos el humor autorreflexivo, centrado en los aspectos más tópicos de la cultura española castiza. A menudo aparece vinculado a una visión conflictiva y a una posición conservadora ante la modernidad amenazante, porque transforma las esencias y el carácter genuino de la cultura y los usos sociales considerados *autóctonos*. Por otro lado, las películas que seguirán por la ruta de las propuestas naturalistas, cercanas a la vida de la gente común, que desvelan los problemas de la lucha cotidiana por la supervivencia en una sociedad reflejada como opresiva. Dentro de la primera tendencia, la nueva versión de *Morena Clara* realizada por Luis Lucia en 1954 resulta particularmente representativa. La película deja de lado el cuestionamiento del orden social de la primera versión para centrarse en una perspectiva distinta: la conversión de la dicharachera gitana Trini (Lola Flores), en una joven educada, convencional y en cierto modo «puesta al día» por parte del fiscal don Enrique (Fernando Fernán Gómez), quien cumple la labor de un nuevo Pigmalión. La película recurre al humor a través de recursos estilísticos que, como en *El destino se disculpa*, presuponen personajes omniscientes y demiúrgicos organizando toda la representación. De este modo, la acción comienza en el Antiguo Egipto, en el que un faraón juerguista y sus seguidores se ven constantemente perseguidos por una pareja de seres misteriosos con bigotes y tricornios (foto 4.71). Tras pasar diferentes etapas históricas que van curtiendo la naturaleza y las características de los gitanos, llegamos al Siglo de Oro, en el que se encuentran por vez primera los ancestros de los protagonistas en la posición que se repetirá posteriormente: él es un riguroso fiscal con peluca, mientras que ella es una gitana echadora de buenaventuras que se ha convertido en su prisionera. Cuando lleguemos al tiempo presente, estos personajes provenientes del

pasado se incorporarán como fantasmas que irrumpen y desaparecen en varios momentos del relato y también como narradores que van creando un discurso paralelo que enfatiza la comicidad. A menudo interpelan directamente al espectador (foto 4.72), como si fuera cómplice de la puesta en marcha de la historia. A través de esta estrategia, la espontaneidad e irreverencia de la película anterior de Florián Rey se convierten aquí en un juego paródico e intertextual que acompaña al progresivo sometimiento de la gitana a las convenciones sociales y a la moralidad conservadora, representada por el juez don Elías (Manuel Luna). Trini tendrá que vestir como una señorita moderna (foto 4.73), aunque acabará dejando la casa finalmente por las murmuraciones sobre su cercanía a don Enrique. Además, los números musicales explotarán la fuerza del baile y la gestualidad de Lola Flores, pero no pondrán a su servicio una escenografía brillante ni un énfasis que busque la espectacularidad de estos momentos. La fuerza de la copla se disuelve de este modo en los parámetros estilísticos de la comedia convencional, sin producir rupturas en las que irrumpan con fuerza el cante o el baile. Más bien al contrario, se diluye en las fórmulas más previsibles. Por ejemplo, el número de «Échale guindas al pavo» se restringe a una puesta en escena mínima, sin ningún énfasis en la planificación o la coreografía, limitada a unos pocos desplazamientos en el escenario del despacho del fiscal (foto 4.74). Lo que domina en la nueva versión de *Morena Clara* es, por tanto, ese tono paródico con el que se tratan los tópicos más convencionales del género de la españolada sin que esto conduzca, como pasaba en la primera película, a una inversión del orden social y a una proximidad del espectador a la visión del mundo de la gitana que interpretaba Imperio Argentina. Aunque el final del relato conduzca a la esperada unión entre Trini y don Enrique, el abismo social y cultural planteado sólo puede ser sancionado desde lo sobrenatural en una última pirueta paródica. De este modo, los fantasmas narradores anuncian la felicidad futura y la descendencia de la pareja protagonista. Esta vía de la comedia centrada en los problemas entre modernidad y tradición o casticismo abrirá la línea probablemente más exitosa del género en el cine español, encontrando su máxima expresión en el momento en que los avances culturales, la apertura de fronteras y el anacronismo del Régimen se hagan más evidentes: los años sesenta, con figuras tan populares como Paco Martínez Soria interpretando al abuelo paleto, defensor de los valores tradicionales, enfrentado a los efectos destructores de la vida contemporánea.

4.71



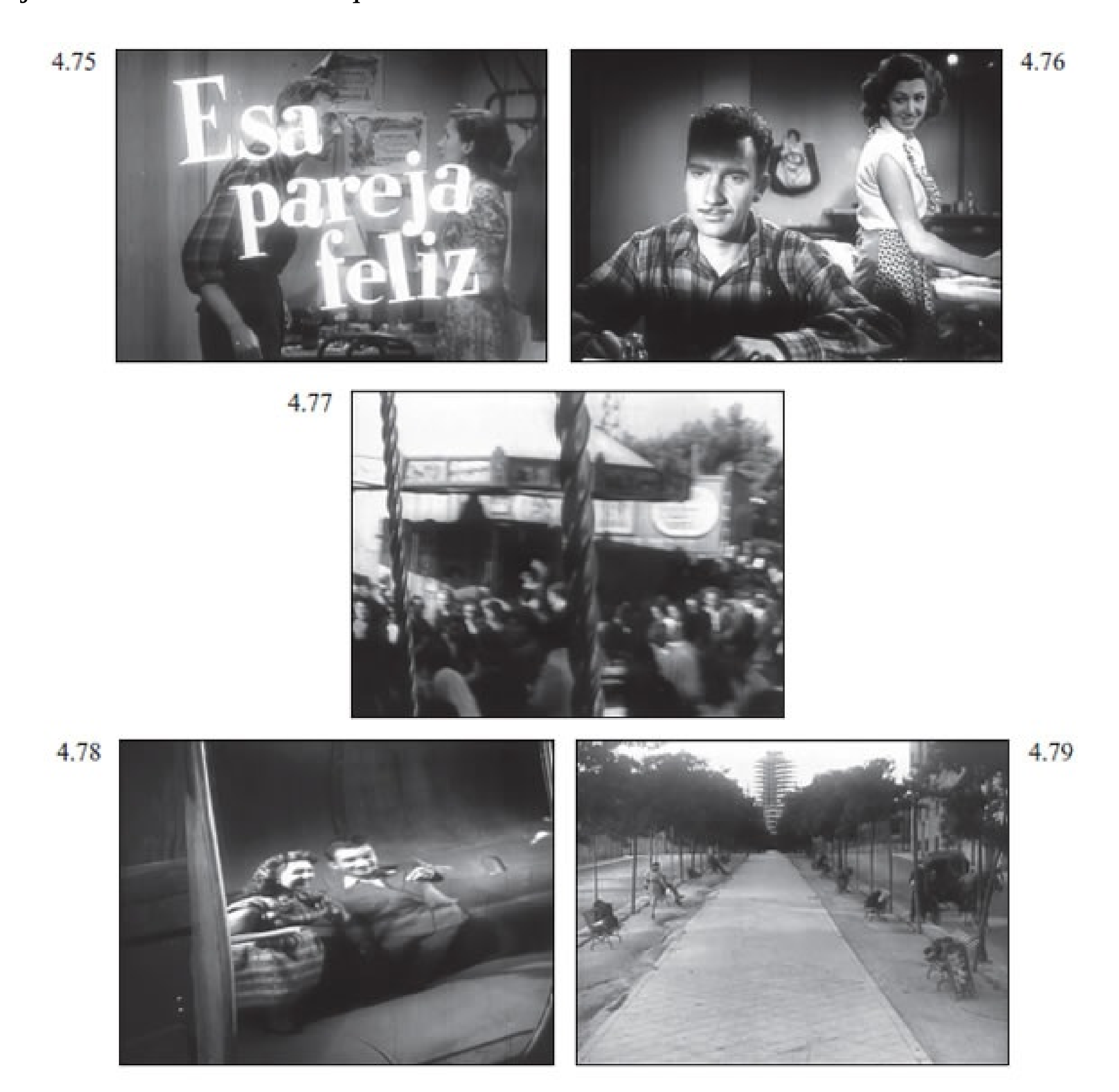


4.72

4.73   4.74

Por otro lado, la vía naturalista de la comedia, centrada en la vida cotidiana de personajes comunes, ofrecerá dos ejemplos de gran relevancia a principios de los cincuenta de la mano de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Recién licenciados de la escuela de cine puesta en marcha por el Estado (el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas [IIEC]) dirigieron conjuntamente *Esa pareja feliz* (1951), una película descarnada sobre la lucha por la supervivencia de un joven matrimonio. Realquilados en una habitación de la que se va la luz cada dos por tres, asediados por timadores y pícaros, cenando bocadillos de mortadela en el cine como principal distracción, los personajes están sometidos a conflictos derivados de la precariedad de su situación desde el arranque. Los títulos de crédito ya nos ubican en ese tono conflictivo y nada apacible que será recubierto, sin enmascararlo del todo, por el registro de la comedia: el título de la película con su referencia a la felicidad se superpone irónicamente a una imagen de la pareja mientras discuten acaloradamente (foto 4.75). El tema de la consecución del premio o la herencia, tan recurrente en la comedia de la década anterior, aparece de nuevo, pero ahora para convertirse en algo efímero, no precisamente gozoso ni capaz de cambiar en absoluto las vidas de los personajes. Juan (Fernando Fernán Gómez) trabaja como modesto electricista en unos estudios cinematográficos en los que se filman dramones históricos. Al mismo tiempo, intenta pequeños negocios o aprender radio por correspondencia sin ningún resultado apreciable. Carmen (Elvira Quintillá) vive intensamente el mundo de fantasía que reflejan las películas americanas y también la esperanza de conseguir un modesto premio que alivie su existencia. El planteamiento de estos modelos opuestos de cine: el escapista americano de entretenimiento y el ideologizado drama histórico del gusto oficial, parece definir un espacio alternativo en el que se sitúa el estilo realista de la propia película, opuesta en su concepción a los otros dos. Aunque en ocasiones nos encontramos con la clásica puesta en escena académica más apreciada del momento —por ejemplo en la fotografía de Guillermo Goldberger (foto 4.76)— predomina una sobriedad de los espacios y entornos que dan primacía a ambientes colectivos como el patio de vecinos. Junto con ello, el contraste entre las ilusiones del pasado y el duro presente que afrontan los personajes es desarrollado minuciosamente por la trama. Una serie de *flashbacks* nos permiten retroceder a los orígenes de la pareja, sus esperanzas de recién casados que se han ido desgastando con el tiempo. La narración adopta en

estos momentos estrategias un tanto experimentales, como en la escena que nos describe su primer encuentro en una feria, mientras las acciones y los diálogos mostrados en pantalla son reproducidos en *voice over* por los propios personajes. Las imágenes de la feria adquieren un valor premonitorio sobre sus vidas, con detalles como el plano de punto de vista desde un tiovivo que gira a toda velocidad o cuando ven sus reflejos deformados en un espejo (fotos 4.77 y 4.78). El asunto narrativo del premio servirá, por lo tanto, para producir una serie de conflictos que serán resueltos sólo al final. Ofreciendo como conclusión una idea más dramática que humorística, Carmen y Juan deciden repartir los regalos del premio entre los mendigos que duermen en los bancos de una avenida (foto 4.79). El tono extremado de la película no gustó demasiado a los funcionarios franquistas que otorgaban las licencias de doblaje. Éstos sentenciaron que «olía a cocido»[284].



4.75 4.76 4.77 4.78 4.79

4.4. Ejercicios de estilo

Si la primera película producida por Cifesa tras la guerra fue una comedia

disparatada, la segunda planteó una estrategia completamente diferente en su posición ante las fórmulas de la modernidad. Se trató de un filme de Florián Rey, *La Dolores* (1940) protagonizada por Concha Piquer, una de las cantantes de coplas más importantes en ese momento. El director de la primera versión de *Morena Clara* asumió el proyecto tras su paso por Berlín, un hecho que marcó su obra inmediatamente posterior. La sofisticación en la producción de *Carmen la de Triana,* reflejada en una puesta en escena que buscaba soluciones refinadas en cada plano, permaneció como ideal estético tras su retorno a la industria española. Basada en la obra del mismo título del compositor Tomás Bretón, la película dirige su planteamiento narrativo hacia el drama tradicional basado en el problema de la honra. Dolores (Concha Piquer), una moza aragonesa que trabaja en una fonda, resulta difamada por una malévola copla que populariza un admirador despechado (Manuel Luna). La canción dispara una serie de conflictos que culminarán con la muerte del autor en una caótica y abigarrada fiesta popular cargada de simbolismo. La fotografía, firmada por Enrique Guerner (Heinrich Gaertner), retoma la idea de los tipos rurales escultóricos y solemnes tan populares a partir de las fotografías de Ortiz Echagüe, que —según Eduardo G. Maroto— conocía y pudieron influirle directamente[285]. De este modo, *La Dolores* comienza con un movimiento de cámara que hace recordar tanto al que aparece al inicio de *Morena Clara* como a la atmósfera monumental de *Nobleza baturra*[286]. En este caso, la cámara se apoya en los desplazamientos de los campesinos en diferentes tareas del trabajo para culminar su movimiento con la aparición de la estrella, cantando mientras ordeña una vaca (fotos 4.80 a 4.82)[287]. El preciosismo de la puesta en escena diseñado en este arranque se mantendrá a lo largo de la película en el tratamiento de la fotografía y en la disposición de los elementos en el encuadre. Como ya era habitual en las películas de Florián Rey de los años treinta, encontramos planos abigarrados de elementos decorativos, composiciones marcadas por constantes efectos de reencuadre o por recursos que crean trazos geométricos en el primer término de la imagen, como verjas, faroles, etc. (fotos 4.83 y 4.84). No sólo podemos observar este tipo de composiciones sobrecargadas en las imágenes de multitudes o en planos largos de conjunto, sino incluso en el tratamiento del primer plano de la estrella (foto 4.85).



4.80



4.81



Esta tendencia plástica la encontramos todavía más acentuada en *La aldea maldita* de 1942, en la que Florián Rey parece concebir cada plano como la pieza de un retablo, idea que se plasma literalmente en la imagen final, convirtiendo la escena del lavatorio de los pies de Acacia (Florencia Bécquer) por su esposo Juan (Julio Rey) en un relieve sobre madera con la firma del propio autor (fotos 4.86 y 4.87). La posición asumida por Florián Rey suponía, obviamente, una contestación a las tendencias más modernas del cine, sobre todo con la fragmentación y el dinamismo del montaje heredado de las vanguardias de los años veinte. La manera más adecuada de manifestarlo era a través de un estatismo pictórico que se enfrentaba, según sus propias palabras, «al dinamismo loco y superado de las sobreimpresiones, de los fundidos a todo pasto»[288]. De este modo, su propuesta encerraba, en parte, la intención de legitimar su trabajo en el terreno artístico, que a su vez se correspondía con algunos parámetros estilísticos defendidos por los ensayistas afectos al Régimen sobre el arte y también sobre el cine[289]. No hay que olvidar la hostilidad que le mostraban algunos críticos por haber sido uno de los principales forjadores de la españolada, un trabajo que, sin embargo, Florián Rey siguió reivindicando en los años posteriores, como vimos en el segundo capítulo. En su revisión de *La aldea maldita*, Rey buscó, a través de estas formas solemnes y estáticas, una relación con el

arte tradicional e incluso la artesanía popular (un tema recurrente de estos ideólogos del arte franquista)[290] del pasado. La fotografía de la película, de nuevo de Enrique Guerner, componía un perfecto aderezo para ese proyecto. Este *neoclasicismo* no partía, evidentemente, de un desentendimiento o una ignorancia de las transformaciones de la modernidad. Más bien al contrario, revelaba ante ellas, y de manera activa, su escepticismo y rechazo. En otros terrenos artísticos del momento existían referentes que podían servir de comparación a este retorno a las formas representativas tradicionales. Por ejemplo, pintores que habían forjado la conexión de la plástica española con la modernidad y que habían abrazado finalmente la causa franquista, como Daniel Vázquez Díaz o Ignacio Zuloaga, mostraban en sus obras la búsqueda de una combinación de la figuración clásica, en su acepción académica y tradicional, con algunos recursos expresivos modernos. Por trasladarnos a otro terreno, también en la música (que en *La aldea maldita* se basa en variaciones sobre motivos de Wagner, Mussorgsky y otros autores clásicos), compositores como Joaquín Rodrigo —cuyo *Concierto de Aranjuez* (1939) se convirtió en un éxito popular— o Jesús Guridi dotaban a las formas clásicas y académicas de un barniz expresivo característico de la música del siglo XX. Desde luego, no era una búsqueda comparable a la de, pongamos por caso, Igor Stravinsky en sus obras denominadas neoclásicas. Los compositores españoles, como los pintores citados o el propio Florián Rey, más que experimentar nuevos caminos partiendo de la consistencia de las fórmulas clásicas, trataban de fijar en un retablo intemporal un esteticismo idealizado, académico, en muchas ocasiones trasnochado, pero evocador y accesible a través de su recurso a lo emocional o, por decirlo en palabras de la época, «espiritual». Algo semejante, por ejemplo, al empeño de los poetas del período por utilizar como referente a Garcilaso de la Vega, modelo ejemplar de escritor y soldado (la revista *Garcilaso* comenzó su andadura en 1943)[291]. La fusión entre la lírica contemplativa y la abnegación militar iluminaba, en expresión de Mainer, no sólo a los parsifales falangistas, sino a los intelectuales y artistas comprometidos con el nuevo Régimen[292]. Nada más apropiado que la recuperación de la cultura del Renacimiento. Al fin y al cabo, evocaba los tiempos de forja del Imperio, con el que se quería establecer una continuidad.

Esta espiritualidad era, básicamente, el elemento central del que se hacía depender el arte del nuevo Régimen. Un arte *rehumanizado*, aunque también *midbrow* y diseñado para las masas, que pretendía revertir el estado de la situación descrita por Ortega en *La deshumanización del arte*. Una de estas voces típicas de la estética franquista, Luis Felipe Vivanco, publicaba en las páginas de la revista *Escorial* un artículo titulado «El arte humano» (1940), en el que mantenía:

> El arte no se puede estimar desde al arte mismo —ni desde la vida—, sino desde la integridad del espíritu. Y éste sólo puede humanamente complacerse en lo que previamente ha sido puesto por él: la representación. El arte, desde un punto de vista espiritual, es tan humano como la vida. Y aceptar la representación es reconocer que durante todo el proceso de creación artística el cómo depende de[l] qué […].

Porque todos los *ismos* de París, todo ese estar revolucionariamente al día —como representantes de una pintura, o una arquitectura, o una música, vivas, frente a otras muertas—, aunque hayan sido necesarios y, en cierta medida, favorables, debemos considerarlos ya como un pasado artístico inmediato definitivamente caducado, periclitado, que diría Ortega, con palabra definitoria de una actitud frente al mundo […] también periclitada[293].

Me he detenido en estos debates de la estética franquista porque *La aldea maldita* en su versión de 1942 responde a este programa como ninguna otra película del momento. Al fin y al cabo, plantea un complejo marco de soluciones narrativas inexistentes en la primera versión. Se derivan de un *entramado espiritual* que transmuta las pasiones de la versión muda en sentimientos trascendentes y vinculados a la doctrina cristiana. Elementos que parten, además, de una exaltación de lo cercano, del hogar, de la familia, de la religión, de lo cotidiano, en la línea de la poesía espiritual del momento que alcanzaría uno de sus puntos culminantes en *La casa encendida* (1949) de Luis Rosales. Síntomáticamente, el honor castellano se transforma en el pecado del orgullo, la locura de Acacia en la búsqueda de la expiación, el perdón del marido en un ritual de penitencia y humillación. La espiritualidad cristiana (las evocaciones iconográficas a María Magdalena o Jesucristo son patentes en la escena cumbre del final) se convierte en el sustrato temático que define un proyecto por otro lado paradójico, ya que el contexto político del país en 1942 no proclamaba precisamente el perdón, la piedad, la compasión o la reconciliación[294]. Más bien al contrario, lecturas del filme de fascistas acérrimos como Ernesto Giménez Caballero no perdían la ocasión de establecer un claro paralelismo entre la adúltera Acacia y el país antes del triunfo del Movimiento: «Abandonando [Acacia] marido, hijo, criados, casa…, ¿no vemos a España misma dejando su secular enlace con Roma y Austria, y marchándose a las alegres Francias volterianas, a las Rusias del amor libre? […] La redención de la aldea […] sólo fue posible —como un milagro— desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida; castigada heroicamente y ejemplarmente disciplinada por su marido, dictador implacable»[295]. Dando forma cinematográfica a estos motivos, la puesta en escena se impregna del dramatismo atmosférico (foto 4.88) que define la estética trascendente que hemos visto ya en otras ocasiones. Además de con la puesta en escena, también se manifiesta en la estructura narrativa, partida en cuatro grandes bloques que persiguen más una unidad conceptual que la progresión dramática. También el tratamiento del tiempo está afectado por esta visión trascendente. La película, por ejemplo, deja de lado el marcado contraste que planteaba la primera versión entre el mundo anquilosado de la aldea y el dinamismo de la gran ciudad moderna. En este caso, nos ofrece una continuidad casi imperceptible entre los dos espacios. De hecho, el primer cartel nos sitúa en un momento cronológico preciso, el año 1900, que ayuda a confirmar esa impresión. Consecuentemente, el traslado de la acción a la ciudad nos conduce, en vez de al Madrid plagado de coches y edificios contemporáneos de la primera versión, a la Salamanca estática, monumental y eterna

(fotos 4.89 y 4.90)[296]. En resumen, los rasgos de la modernidad contemporánea desaparecen de la segunda versión de *La aldea maldita* para dirigir al espectador hacia una suerte de intemporalidad que funde el presente con el pasado, un recurso esencial del cine español de los años cuarenta, como veremos pronto.

4.88



4.89





4.90

El estilo cinematográfico que se correspondió con estos objetivos estéticos e ideológicos tenía como expresión más característica el marcado academicismo de la fotografía, que bebía en las fuentes del estilo internacional de los años veinte. Tal como destaqué a propósito de *Rojo y negro* o *Sin novedad en el Alcázar*, las aportaciones de operadores cinematográficos inspirados por el trabajo atmosférico y el simbolismo de las iluminaciones de tono bajo fueron determinantes durante estos años. Vimos que se debía, entre otras razones, a una serie de innovaciones tecnológicas consolidadas desde finales de los años treinta y que afectaban a la sensibilidad de la película pancromática, las mejoras en las lámparas de arco silenciosas y compatibles con el sonido, el desarrollo de nuevos objetivos, etcétera[297]. Esta estrategia de intensificación de los momentos dramáticos a través del uso de la fotografía atmosférica se extendió pronto por los distintos géneros, como ya hemos visto en la comedia fantástica, el cine histórico o el melodrama, muchas veces buscando una función simbólica a través del uso generalizado del esbatimento (la proyección de la sombra de un objeto o personaje sobre algún elemento del encuadre)[298]. Es importante destacar que estas tendencias fueron desarrolladas durante la década de los cuarenta por operadores formados en diferentes países desde finales del cine mudo, como los alemanes Enrique Guerner (originalmente Heinrich Gaertner), los hermanos Guillermo (Willy) e Isidoro Goldberger, o Hans Scheib, el franco-ruso Michel Kelber, el italiano Enzo Riccioni,

el francés Enrique (Henri) Barreyre o el norteamericano (con amplia experiencia en el cine alemán y francés) Ted Pahle. Todos ellos influyeron sobre los jóvenes operadores españoles que labrarían su prestigio durante esos años, como Alfredo Fraile, Cecilio Paniagua, José F. Aguayo o Manuel Berenguer.

Pero sus referentes no se basaban únicamente en este modelo atmosférico. También tenían en su horizonte fórmulas innovadoras, discutidas en publicaciones como *Primer Plano* o *Cine Experimental*, que deslumbraban en filmes admirados por su puesta en escena eficaz y estilizada. Entre ellos se encontraban, por ejemplo, *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940) o *Luz que agoniza* (Gaslight, George Cukor, 1944), ineludibles referentes estéticos[299], pero también de éxito popular, para una concepción del arte en proceso de pasar, por decirlo con palabras de Ángel Llorente, de militante a instrumental[300]. Modelos como William Wyler, uno de los más respetados cineastas del momento, sobre todo gracias a sus películas con Bette Davis —como *La loba* (The Little Foxes, 1941), *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, 1946) o *Jezabel* (1938, aunque estrenada en España en 1951)—, o incluso el Orson Welles de *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, 1942), parecen estar latentes en algunas de las más importantes películas españolas del período. Aunque no existiera la posibilidad de imitarlo[301], el trabajo de sus operadores Ernest Heller, Gregg Toland o Stanley Cortez no pasó en absoluto desapercibido para los máximos exponentes de la busca de un estilo nacional de calidad para el cine español[302]. Fueron objeto de encendidas polémicas, no sólo estéticas, sino también de funcionalidad política, entre detractores y defensores durante los años cuarenta[303]. En cualquier caso, una vez más, debemos identificar estas tendencias estilísticas refinadas y academicistas como parte de procesos que estaban ocurriendo a escala internacional, no sólo en el cine español. Por ejemplo, desde la liberación se impuso en Francia un tipo de cine centrado en el trabajo grandilocuente, deslumbrante en la puesta en escena. Pronto se conocería como *cinéma de qualité* y encontraría modelos emblemáticos como *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945) o las adaptaciones de clásicos de la literatura francesa del siglo XIX. Algo comparable ocurrió en Gran Bretaña, por ejemplo, con películas como *Oliver Twist* de David Lean (1948)[304]. En el caso del cine español, además hay que tener en cuenta un componente de tipo industrial y administrativo. La preciada etiqueta del «interés nacional», que aseguraba una rentable concesión de licencias de doblaje, se otorgaba en relación con criterios que tenían en cuenta el valor literario, moral y religioso del filme[305]. La adaptación de clásicos suponía, por lo tanto, contar con algunos puntos a favor en esta competición. De la combinación de todos estos componentes industriales, ideológicos y estéticos surgieron los dos filmes que suponen la culminación de este intento de un cine nacional de prestigio y *calidad* durante la década: *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), y *El clavo* (Rafael Gil, 1944), ambos adaptaciones de relatos de Pedro Antonio de Alarcón.

El escándalo nos conduce a un ambiente romántico y una trama cargada de pasiones amorosas, adulterios y duelos que tiene como centro a Fabián (Armando Calvo), un donjuán sin escrúpulos que arrasa Madrid con su carácter licencioso e inmoral, sobre todo debido al estigma que arrastra como hijo de un traidor. Su trayecto se plantea como una confesión que, hacia la tercera parte del filme, comprenderemos que tiene por narrador al propio Fabián y como receptor a un religioso a quien ha acudido en busca de consejo. Mientras Fabián comienza su relato, un movimiento de la cámara nos conduce desde la copa de agua que acaba de tomar (junto a la que resulta visible un crucifijo) hasta una ventana, y la pantalla, casi en blanco, fundirá con un primerísimo plano frontal de una pistola que es disparada de frente al espectador (foto 4.91). Este agresivo arranque nos ha situado en uno de los habituales duelos de Fabián y dará paso al trayecto del personaje que va acompañado de dos espejos, dos amigos que ofrecen al protagonista interpretaciones opuestas de sus actos y decisiones. Diego (Manuel Luna) le devuelve una imagen benevolente con su personalidad mundana y sin escrúpulos. Lázaro (Guillermo Marín), la imagen condenatoria proveniente de una mirada moralizante y ejemplar. La posición de Lázaro resulta incomprensible, incluso insultante para Fabián en un principio, pero poco a poco llegará a comprenderla. El filme dispone, por lo tanto, de una finalidad instructiva que acompaña a la relamida puesta en escena. Además de dejar constancia permanente del lujo de los decorados y la sofisticación de la escenografía, remarca enfáticamente los momentos de clímax dramático. En la escena en la que la inocente Gabriela (Trinidad Montero) sorprende a su prometido Fabián en los brazos de su tía Matilde (Mercedes Vecino), los emplazamientos de la cámara utilizan los objetos del decorado para realzar la tensión del momento (fotos 4.92 a 4.94). La resolución de todos los conflictos del filme se producirá cuando Fabián descubra la verdad que hay detrás de los consejos de Lázaro: la salvación sólo se consigue a través de la expiación, la renuncia, dejar de luchar por los bienes de la tierra para alcanzar la recompensa del cielo. Siguiendo la estela de *La aldea maldita* (1942), la trascendencia espiritual encuentra su acomodo en un sofisticado ejercicio de estilo que parece constituirse en el mejor envoltorio para cumplir ese fin.



4.91



4.92



4.93 4.94

Filtrado por un goticismo deudor de *Rebeca*[306], *El clavo* nos devuelve a otra historia de culpa, expiación y redención. En este caso, el mensaje trascendente no es tan explícito. Probablemente porque en 1949 ya encontraba mejor acomodo en el cine específicamente religioso que comenzaba a cobrar cuerpo durante esos años. De este modo, el romanticismo y un cierto fatalismo del destino, asentados sobre una estrategia melodramática, se convierten en los ejes en los que se basará el filme. Ese destino del que no pueden escapar los personajes (y que también justifica sus sorprendentes reencuentros) queda expresado enfáticamente cuando el juez Javier Zarco (Rafael Durán) afirma: «En medio de estas rutinas judiciales, hay una especie de fatalidad dramática que no perdona. Más claro: cuando los huesos salen de la tierra para acusar, poco les queda que hacer a los jueces». El tono moralizante permite también el planteamiento, de nuevo desde la solución estilizada, de momentos desafiantes para la censura del período, enmascarados apenas por el denso romanticismo de la atmósfera del filme. El preludio al primer encuentro sexual entre Zarco y Blanca/Gabriela (Amparo Rivelles) en el hotel en el que se alojan es escudriñado desde la ventana cerrada de la habitación de ella. En el momento en el que comienzan a besarse, la cámara los abandona y asciende hacia la ventana de la vacía habitación de Zarco en la planta superior (fotos 4.95 y 4.96) para fundir en negro.



Los estilizados dramas de prestigio se prolongaron a lo largo de la década, aunque no siempre con una historia moralizante proveniente de un referente literario. El mero reto de recrear una época y su iconografía más representativa está detrás de un proyecto como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942). Ocasionalmente, los personajes del filme componen *tableaux* que citan explícitamente cuadros de Goya (fotos 4.97 y 4.98). Integrados en la lógica narrativa, pero al mismo tiempo definidos como instantes de atracción que requieren un cierto detenimiento (de hecho, el movimiento de los actores siempre se congela durante un instante para la composición del cuadro), su función intertextual permite un juego con la cultura visual del espectador, que siente satisfacción por el reconocimiento de los cuadros mientras sigue la trama. Desde luego, tampoco escapan a esta cuidadosa puesta en escena las adaptaciones de prestigio de *Don Quijote* (Rafael Gil, 1947) o *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955), dos muestras ejemplares del cine de prestigio relacionado con un tratamiento tan académico como estilizado. *Zalacaín* cuenta incluso con la presencia del escritor Pío Baroja, quien se convierte en el narrador del filme ante el director Juan de Orduña, además de verse como personaje en la ficción con un actor que le interpreta durante su juventud. Se trata de un sofisticado ejercicio metaficcional para un filme que busca nuevos caminos de *qualité* para el cine de aventuras[307]. En cuanto a la referencia a modelos literarios más modernos, la adaptación de Ricardo Baroja en *La nao capitana* (Florián Rey, 1947) o de Ignacio Agustí en *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) suponen casos también representativos de este modelo de cine imbuido de una finalidad ideológica y moralizante. En el segundo de ellos, los conflictos de la clase obrera y de la industrialización de Barcelona se proyectan en un drama de descomposición familiar. Por su parte, en el caso del filme de Rey, la nao capitana que se dirige a las Indias supone un claro emblema de una figurada unidad nacional más allá de las diferencias regionales. En

una de las escenas culminantes, mientras pasajeros y tripulantes catalanes bailan una sardana; los andaluces, unas sevillanas, etc., una jota vendrá a representar, de nuevo, la síntesis que trasciende toda esta heterogeneidad.

Este tipo de sofisticados trabajos de estilo alcanzó también a la adaptación de otros géneros de entretenimiento popular como los que vimos en el segundo capítulo. Uno de los casos más representativos es *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), la adaptación de la zarzuela de Amadeo Vives. En realidad, la película se revela de nuevo como un ejercicio metaficcional, partiendo de una historia marco en la que se plantean algunos motivos reconocibles de la zarzuela original, mientras que la auténtica representación de las escenas más celebradas de la obra lírica se da sólo en momentos de ensoñación (e incluso de pesadilla) de los personajes (foto 4.99). Detrás de esta estrategia, además de seguir con la corriente de estilización, se encuentra la exploración de nuevas fórmulas para atraer el interés del público, cada vez más distanciado de las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas[308]. El filme ofrece por lo tanto una meticulosa deconstrucción de los componentes narrativos[309], que busca la complicidad del espectador para reconocer y recomponer la historia y las melodías que le resultaban familiares.

Otro caso importante de reelaboración y puesta al día de las fórmulas musicales tradicionales es la singular *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952). La presentación de las distintas actuaciones muestra en muchos casos un tratamiento estilizado, aunque particularmente complejo por las diversas opciones estilísticas. En un afán de combinar las raíces populares con la alta cultura, los referentes musicales combinan el flamenco de origen popular con la tradición musical que representan Albéniz, Granados e incluso el padre Soler. Fragmentos de sus sonatas para clave son bailadas por una estrella de la danza del momento, Antonio, teniendo como fondo los solemnes muros de El Escorial (foto 4.100). Pero, al mismo tiempo, los tablaos, las escenas de teatro y sobre todo las tomadas en exteriores y en ambientes cotidianos con intérpretes espontáneos (fotos 4.101 y 4.102) sirven para recorrer la enorme diversidad no sólo de los palos flamencos, sino también de las gentes que los disfrutan. A veces, Neville plantea imágenes de tono poético y evocador, mientras que en otras ocasiones desarrolla microhistorias que dan una dimensión inesperada al número musical, como la escena en la que unos guardias civiles se distraen contemplando a una danzarina mientras unos contrabandistas aprovechan para pasar un cargamento ante sus narices.



4.99 4.100 4.101 4.102

Resulta particularmente interesante el sometimiento de algunos modelos cinematográficos convencionales a una finalidad ideológica apoyada —una vez más — en el tratamiento estilizado de la puesta en escena. El cine de aventuras militares hollywoodiense, que había conocido éxitos rotundos con películas como *Beau Geste* (William A. Wellman, 1939) o *Tres lanceros bengalíes* (The Lives of a Bengal Lancer, Henry Hathaway, 1935) —al parecer una de las películas favoritas de José Antonio—, fue rescatado con finalidad propagandística en la inmediata posguerra a través de filmes como *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942), *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Centradas en el compañerismo, la lealtad y una sublimación de la amistad que a menudo parecía tener connotaciones homoeróticas, estas películas desplegaban un meticuloso (y a veces heterodoxo) trabajo de puesta en escena, alejado de las convenciones estilísticas habituales[310]. La fotografía atmosférica y simbólica se elaboraba en algunos momentos de estos filmes de aventuras con la misma rotundidad que en producciones más claramente propagandísticas, como *Raza* o *Rojo y negro*. Pero este tipo de tratamiento, no lo olvidemos, seguía convenciones que también estaban siendo trabajadas en el cine de Hollywood para películas de temática similar[311]. En *¡A mí la Legión!*, de nuevo, el uso dinámico del *collage* constructivo (foto 4.103) se combinaba con la fotografía atmosférica y la centralidad del rostro del actor (foto 4.104). La adaptación de los modelos genéricos permite también que en un momento determinado se produzca un cambio de tono en el filme, abandonando las aventuras legionarias para derivar en una trama de espionaje y terrorismo en una corte centroeuropea imaginaria. Más allá del exotismo, estas películas militares muestran un curioso problema asociado con la representación del *otro* entendido la mayoría de las veces como enemigo. Y el contexto sociopolítico no era ajeno a ello. Las obras ambientadas en las guerras de Marruecos debían tener cuidado, por ejemplo, en el

reflejo de quienes habían sido aliados muy valiosos para el bando franquista como tropas de choque durante la Guerra Civil. En *¡Harka!*, los rifeños enemigos apenas están presentes. Sin embargo, los que luchan junto a los españoles son tratados a menudo de acuerdo con la iconografía idealizada y monumental (foto 4.105), que persigue esa sublimación de la conexión más allá de los conflictos entre colonizadores y colonizados[312]. La escena en la que el capitán Balcázar tiene que negociar con un jeque de cabila su posible alianza con las tropas coloniales es significativa en el retrato de su dignidad y lealtad. En cualquier caso, los enemigos cobran sintomática visibilidad en estas películas de tramas contemporáneas a través de figuras bastante reveladoras. En *¡A mí la Legión!*, el personaje malvado es un judío (foto 4.106) que parece sacado directamente de la iconografía nazi de *El judío Sus* (Jud Süss, Veit Harlan, 1940). El antisemitismo del Régimen franquista se mostraba ocasionalmente en la equiparación de los semitas con sus otros enemigos: el comunismo y la masonería[313]. De hecho, la visión negativa de los judíos tuvo también su reflejo durante aquellos años en el cine histórico del que me ocuparé en el próximo epígrafe. El judío pérfido aparece en *Amaya* (Luis Marquina, 1952), contribuyendo a disgregar a los cristianos frente a la invasión musulmana, o en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), en este caso junto con el inevitable conspirador francés dificultando el proyecto de Cristóbal Colón. La perspectiva histórica que ofrece el remoto pasado permitió también un dibujo más negativo de los musulmanes, como ocurre en *La nao capitana*, en la que «el fugitivo» (Manuel Luna), un musulmán infiltrado, pondrá en peligro la nave que transporta a los colonizadores de América. Igualmente, el personaje de la princesa musulmana Aldara (Sara Montiel) en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) precipita el drama en la corte de la reina Juana.

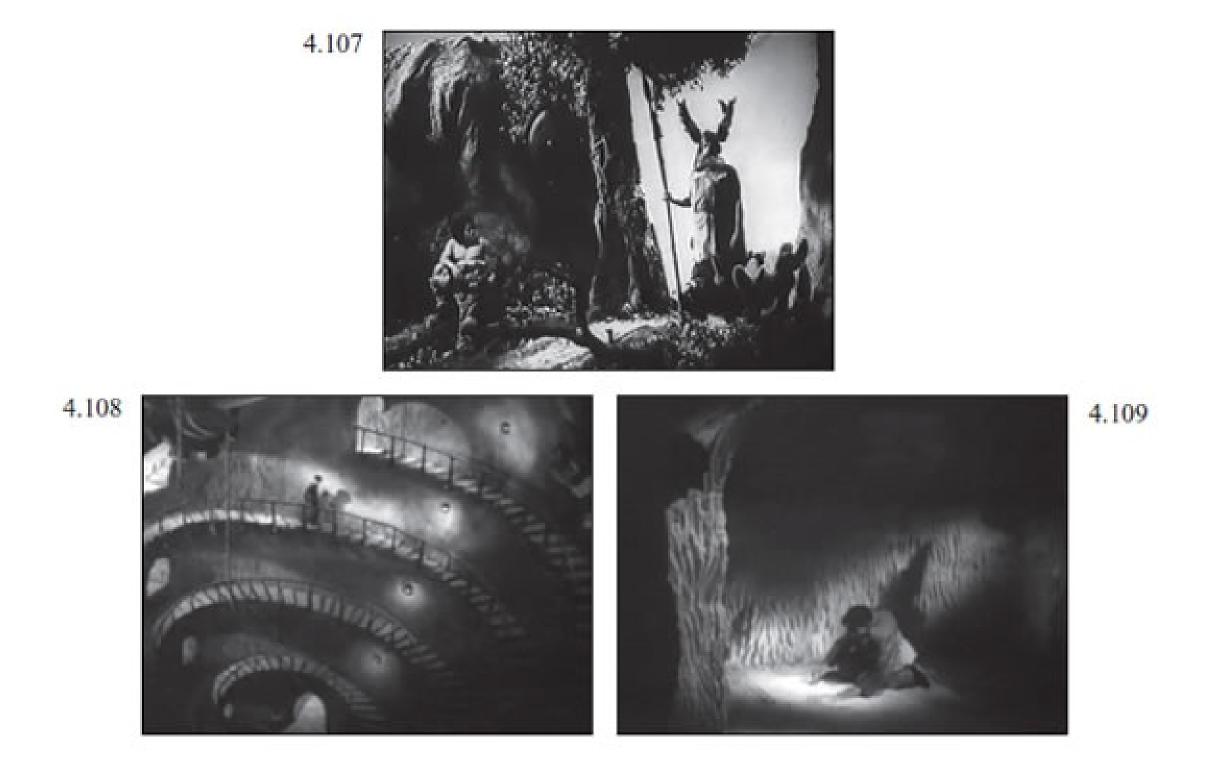

4.103 4.104 4.105 4.106

Por concluir este punto, el caso más significativo de una *otredad* que apenas se representa como conflictiva durante esos años, aunque a menudo asume formas estereotipadas, es la de los gitanos. El comienzo de *Morena Clara* (1954) consiste en un catálogo caricaturesco de los tópicos más socorridos sobre su vida y costumbres. Su protagonista, Lola Flores, asumió los rasgos más convencionales de su herencia gitana para labrar su estrellato en casi todas las películas que protagonizó durante los años cincuenta. La vida libre y sin ataduras de los gitanos también aparece idealizada, como veremos más adelante, en *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1952). Aunque su presencia con rasgos étnicos marcados se centra en fragmentos musicales o de flamenco, existen visiones más conflictivas que las planteadas en estos dos filmes. Las relaciones interraciales entre payos (normalmente acomodados, con lo que además se añade un conflicto de clase) y gitanas son un componente habitual de las tramas narrativas de aquellos años, en las que el arquetipo pasional y destructor de *Carmen* suele estar detrás de su caracterización como personajes. En *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949) Amparo Rivelles interpreta el doble papel de la duquesa y de Rocío, la pasional gitana amante del bandolero Lorenzo Gallardo (Jorge Mistral), cuyos violentos celos provocarán la destrucción de ambas. Por otro lado, la gitana humillada de *Filigrana* (Luis Marquina, 1949) se vengará arruinando poco a poco al conde que la despreció. Fuera del ámbito de los gitanos, también hay planteamientos de relaciones interraciales en algunos filmes de aventuras militares coloniales como *Los últimos de Filipinas* o *Bambú* (Sáenz de Heredia, 1945) que, de manera indefectible, terminan trágicamente[314].

No tan guiadas por un fin ideológico o moralizante, como hemos visto hasta ahora, pero también como síntesis extrema de esa elaboración estilizada que a veces roza lo experimental, podemos entender las propuestas de un cineasta bastante singular como Carlos Serrano de Osma. *Embrujo* (1947) dispone una trama romántica de triunfo de una nueva estrella del flamenco y la copla (Lola Flores) acompañado del fracaso de su enamorado mentor (Manolo Caracol). La idea es semejante al planteamiento de *Ha nacido una estrella* (A Star Is Born, William A. Wellman, 1937) y culmina en la escena del entierro del personaje masculino en un ambiente entre expresionista y surrealista. Este interés por expresar con imágenes un mundo onírico y obsesivamente estilizado emerge también en *Parsifal* (1951), adaptación de la ópera wagneriana con claras reminiscencias de Fritz Lang (foto 4.107). El mensaje cristiano que suele acompañar estos filmes encuentra en el proceso de purificación del caballero medieval para acceder al santo grial un nuevo ejemplo de la salvación por la expiación de las culpas. A pesar de ello, los censores no dejaron de expresar su temor a que el filme cayera en el ridículo o en lo grotesco[315].

Moviéndose en la frontera entre el género criminal y el fantástico, Edgar Neville hizo en *La torre de los siete jorobados* (1944), adaptación de una novela de Emilio Carrere, un nuevo ejercicio de estilización extrema no sólo en su trabajo de puesta en

escena y decorados, sino incluso de su concepción narrativa y su adscripción genérica. Partiendo del género fantástico (un fantasma propone al enamorado de su hija que desvele el misterio de su asesinato), la película entremezcla rasgos del sainete popular, la comedia absurda, la trama detectivesca y el suspense criminal. Neville elabora a través de una escenografía muy sugestiva una realidad onírica, de pesadilla, que revela también una dimensión simbólica (fotos 4.108 y 4.109).


4.107
4.108
4.109

La destrucción violenta de todo ese mundo onírico donde habitan los jorobados del subsuelo de Madrid, como el bosque de *Parsifal*, o las visiones de ensueño de filmes como *Embrujo* o *Lola la Piconera* nos revelan un proceso en el que la estilización había comenzado a independizarse de la función ideológica y de prestigio que tenía asignada en un principio, para explorar la creatividad de cineastas que comenzaban a verse a sí mismos como *autores*. En algunos casos, como el de José Val del Omar, llevaría a una experimentación extrema que, en el fondo, no se alejaba demasiado de esas fuentes espirituales que describí al principio de este epígrafe y que recorreremos con más detalle en el capítulo 6.

4.5. El retorno del pasado

Estilo e ideología se fundieron de una manera decisiva en las películas históricas, en las que se diseñó una lectura del pasado entendido como explicación del presente. Al fin y al cabo, aparte de la victoria por las armas, el Régimen pretendió extraer su legitimidad reclamando una continuidad con ciertos episodios de la historia de España. De este modo, el discurso oficial buscaba precedentes en una visión

fantaseada de la historia que se remontaba a los orígenes de la Reconquista y la definitiva unidad de los grandes reinos de la Península (menos Portugal) con los Reyes Católicos. La propia idea de cruzada, extendida durante la Guerra Civil y sancionada por la Iglesia católica, reconocía explícitamente esa continuidad con un imaginario proyecto de unidad nacional bajo el amparo del catolicismo. Desde este punto de vista, la modernidad sería poco más que un accidente inevitable, un devaneo pecaminoso por volterianismos, como decía Giménez Caballero. Una parte del cine español del momento reflejó, de manera más o menos voluntaria, este proyecto legitimador del nuevo Estado. Superproducciones apoyadas en esta lectura sublimada y teleológica de la historia impartían consignas desde los remotos mundos de la ficción que tenían un eco en las circunstancias vividas en el presente por los espectadores. En este sentido, las películas históricas de los años cuarenta y principios de los cincuenta, la mayoría de ellas producidas por Cifesa, aunque también por Suevia Films y otras compañías menores, han sido vistas tradicionalmente como la más representativa ilustración de la ideología franquista en el cine de la posguerra. En ellas se transmitía, entre otras cosas, la visión idealizada de la identidad nacional española a través del principal medio de entretenimiento de masas[316].

No hay que olvidar, sin embargo, que este cine de inspiración histórica utilizado para hablar de acontecimientos del presente estaba muy vigente en aquellos años en otras cinematografías. La Alemania nazi buscó en figuras como Federico II de Prusia, particularmente admirada por Hitler, el asentamiento de su «principio de liderazgo» (*Führerprinzip*), que justificaba la organización del régimen en torno al líder, mediante películas como *El gran rey* (Der grosse König, Veit Harlan, 1942)[317]. El pasado también fue recreado en la Italia fascista con la presencia de figuras masculinas vigorosas que respondían al modelo de Mussolini, como en *Condottieri* (Luigi Trenker, 1937) o *Escipión, el africano* (Scipione l'africano, Carmine Gallone, 1937)[318]. Pero no sólo los regímenes totalitarios, también Hollywood construyó alegorías políticas que encerraban lecciones para el presente partiendo de ejemplos del pasado, sobre todo en estos cruciales años. Una película como *Juárez* (William Dieterle, 1939), en la que el presidente mexicano organiza su nación contra las ambiciones expansionistas de Napoleón III, pretendía hablar de los acontecimientos del día. De hecho, su guionista, Aeneas Mackenzie, recibía claras instrucciones desde la dirección de Warner Bros. al respecto: «El diálogo, en la medida en que es político e ideológico, debe consistir en frases tomadas de los titulares de un periódico de actualidad. Cualquier niño debe ser capaz de reconocer que Napoleón [III], en su intervención mexicana, no es más que Mussolini o Hitler en su aventura española»[319]. Del mismo modo, la Inglaterra asediada por la aviación nazi y convertida en el único punto de resistencia ante el avance totalitario por Europa dio paso a algunas películas alegóricas durante esos años. En una de las más celebradas, Felipe II emulaba de manera más que evidente a Hitler, mostrando sus ambiciones

conquistadoras en el arranque de *El halcón del mar* (The Sea Hawk, Michael Curtiz, 1940) y proyectando su siniestra sombra sobre el mapa de Europa.

Es importante señalar que, además, muchas de estas películas gozaron de un considerable éxito de público. Su manera de combinar recursos estilísticos y referentes culturales muy heterogéneos dio lugar a una destilación de enorme eficacia. En ella se encontraban algunos de los rasgos más representativos de la puesta en escena solemne y estilizada que acabamos de describir con otros elementos procedentes de la industria cultural de masas. Casi ningún período histórico desde la Reconquista quedó sin cubrir en el cine español del momento. Por hacer un recorrido somero, desde las luchas internas y la posterior reorganización de los godos y los vascos frente a la invasión musulmana (*Amaya*, Luis Marquina, 1952), pasando por las diversas guerras civiles y dinásticas de la Edad Media, así como las relaciones de Castilla con los otros reinos peninsulares como Portugal y Aragón (*Inés de Castro*, Manuel Augusto García Viñolas y José Leitão de Barros, 1944; *La reina santa*, Rafael Gil, 1947; *Doña María la Brava*, Luis Marquina, 1948; *Locura de amor*, Juan de Orduña, 1948), el Descubrimiento de América (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951) y su repoblación (*La nao capitana*, Florián Rey 1947), las luchas de Carlos I contra los comuneros (*La leona de Castilla*, Juan de Orduña, 1951), el final del reinado del emperador Carlos I y el inicio del de Felipe II (*Jeromín*, Luis Lucia, 1953), las luchas internas de la nobleza y el bandolerismo en Cataluña en la época del conde duque de Olivares (*Don Juan de Serrallonga*, Ricardo Gascón, 1949), la Guerra de Sucesión y la instauración de los Borbones (*La princesa de los Ursinos*, Luis Lucia, 1947) o la ocupación británica de Menorca durante el reinado de Carlos IV (*El correo del rey*, Ricardo Gascón, 1951). El pasado más remoto solía situar las historias en cortes plagadas de ardientes pasiones amorosas y taimados conspiradores. De todo el recorrido histórico, como se observará, destaca la elusión del reinado de Felipe III, la decadencia de los Habsburgo, la conquista de América y el mundo colonial o las guerras de Flandes. No eran temas fáciles de tratar de acuerdo con la perspectiva que quería imponer el franquismo sobre el pasado, cuando las derrotas militares, la expansión por América a sangre y fuego, o el crepúsculo de la política imperial muestran su faceta más descarnada. Algunas producciones históricas extranjeras sobre España causaron un claro malestar en la Administración franquista y se toparon con la censura, como *La princesa de Éboli* (That Lady, Terence Young, 1955)[320]. La derrota de la Armada Invencible, reflejada en varias películas británicas o norteamericanas del período, o el retrato de Felipe II emulando a Hitler que acabo de mencionar, eran el tipo de planteamientos que podían derivar en discretas protestas diplomáticas y vagas represalias a las compañías productoras por parte de las autoridades del Régimen.

Ya en los albores de la época contemporánea, el episodio histórico más significativo de las películas centradas en tiempos pasados fue, sin lugar a dudas, la Guerra de la Independencia contra los franceses. Además de crueles invasores, se los

retrataba como forjadores de la difusión de ideas liberales e ilustradas, responsables de dar alas al odiado «enemigo interior»: los traidores afrancesados (*Agustina de Aragón*, Juan de Orduña, 1950; *El abanderado*, Eusebio Fernández Ardavín, 1943; *El tambor del Bruch*, Ignacio F. Iquino, 1948; *Lola la Piconera*, Luis Lucia, 1952). Sin embargo, también gracias a la guerra, se elaboraba una visión épica de la unidad nacional contra el enemigo común, más allá de las diferencias regionales o de clase social. Además, la reconstrucción del período permitía recuperar algunos de los tópicos sobre el exotismo español: el pintoresquismo romántico, las leyendas de bandoleros e incluso la irrupción de rasgos folclóricos o de la copla (*Las aventuras de Juan Lucas*, Rafael Gil, 1949; *Lola la Piconera*), vinculados también al protagonismo que adquirieron las clases populares en la lucha contra los ejércitos de Napoleón. Como una derivación del género de películas de bandoleros de estos años, aunque ya fuera del contexto de las guerras napoleónicas, encontramos ejemplos tan interesantes como extremos que inciden precisamente en este asunto de la erosión de la diferencia de clases sociales. La gama es relativamente amplia y abarca desde el melodrama romántico y en parte transgresor de *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949)[321] hasta el tremendismo de inusitada dureza de *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953). El peso de este modelo narrativo de bandoleros y pasiones amorosas, como vamos a ver un poco más adelante, revela un componente vinculado a formas de distracción promovidas por las industrias culturales modernas (la literatura rosa, la literatura popular de aventuras, las historietas gráficas) que me parece también esencial en la configuración del cine basado en reconstrucciones del pasado.

Finalmente, más allá de los límites peninsulares, las películas históricas incluso se dirigieron a otras cortes europeas con protagonismo de mujeres españolas, como la de Enrique VIII (*Catalina de Inglaterra*, Arturo Ruiz-Castillo, 1951) o la Francia de Napoleón III (*Eugenia de Montijo*, José López Rubio, 1944). Además, se recorrieron los convulsos episodios históricos del siglo XIX y principios del XX en un abundante número de películas, abarcando desde el reinado de Amadeo de Saboya y el exilio de la aristocracia borbónica durante la Primera República (*Pequeñeces*, Juan de Orduña, 1950), hasta los movimientos sociales dependientes de la industrialización, como en *Mariona Rebull* (Sáenz de Heredia, 1947).

Este resumido recorrido temático por algunas de las producciones más significativas del período nos revela la voluntad de revisar la historia de España en un momento de consolidación del nuevo Estado. La propuesta básica era demostrar una continuidad histórica a través de dos conceptos que se mantuvieron inalterables durante los siglos. Por un lado, *una idea intemporal de lo español*, normalmente definida por oposición a amenazas exteriores, pero también al enemigo interior y, en cualquier caso, permanente desde los inicios de la invasión musulmana hasta el presente. Por otro lado, como se desprende de lo anterior, la incuestionable identidad nacional construida bajo la guía de *la religión católica*, capaz de reunir en su seno tanto las distintas capas sociales como las diversas regiones y culturas que

configuraban la sociedad española, además de dar respuesta y consuelo a las desgracias o a los devaneos de las pasiones humanas. Precisamente, la idea de España definida dogmáticamente por pensadores reaccionarios como Ramiro de Maeztu y madurada por los responsables de propaganda de los tiempos de la Guerra Civil, parecía encontrarse en un proceso de redefinición durante estos mismos años, en los que España y Portugal sobresalían como los únicos Estados supervivientes de los totalitarismos de corte fascista en Europa occidental. Esta situación se reflejó en la aparición de dos libros que mostraban, ya en 1949, ciertas divergencias de puntos de vista dentro del Régimen. El (ya algo vacilante) falangista Pedro Laín Entralgo publicaba *España como problema*, que fue contestado inmediatamente desde el integrismo católico por Rafael Calvo Serer con un texto cuyo título era, significativamente, *España sin problema*. Este debate se instaló no sólo entre algunos de los ensayistas afectos al Régimen franquista, sino también entre los historiadores que continuaban con su trabajo desde el exilio o los que mantenían discretamente los vestigios de la tradición liberal en el ambiente hostil del interior del país. Ramón Menéndez Pidal dejaba traslucir esa posición moderada en el prólogo de 1947 a la *Historia de España* bajo su dirección. Por otro lado, Américo Castro (*España en su historia: cristianos, moros y judíos*, 1948) y Claudio Sánchez-Albornoz (*España: un enigma histórico*, 1952) mantuvieron una célebre polémica sobre los orígenes de la identidad española que, sintomáticamente, coincidió cronológicamente con la copiosa producción de este tipo de películas[322].

Obviamente, no todas las relecturas del pasado que se desprenden de los filmes tienen una marca ideológica comparable, ni responden a un interés más o menos evidente por ganarse los favores de Franco. Sin embargo, un grupo bastante significativo de ellas desplegaron en su construcción narrativa, o en frases dejadas caer en los diálogos de manera más o menos patente, una visión oficialista frente a los acontecimientos descritos. Algunos casos resultan particularmente evidentes e incluso algo contradictorios con el enfoque del filme. Por ejemplo, en *La leona de Castilla*, aunque los personajes protagonistas pertenezcan al bando de los comuneros, enfrentados al emperador Carlos I, la *voice over* inicial pone en guardia al espectador, señalando la estrechez de miras de los primeros frente al proyecto glorioso del segundo:

> Frente a esta ambición del césar hispano, se alzó el criterio estrecho de los comuneros, para los cuales el mundo acababa en sus trigales castellanos, en sus fueros y en sus privilegios […]. Sobre el solar de España, la voz de la rebeldía volvía a agitar los campos, y las tierras, y las ciudades. Es una historia triste, como todas las que forjó la rebeldía.

De este modo, el personaje de doña María Pacheco (Amparo Rivelles), viuda del líder comunero Padilla, encarnará «el espíritu de la rebeldía española».

Este tipo de planteamientos se impone de manera más diáfana en varias de las películas. Algunos historiadores tienden a ver un *ciclo* específico que plasma, de

manera más depurada, esta visión franquista del pasado. Se reflejaría en películas como *Locura de amor, Agustina de Aragón, La leona de Castilla, Alba de América, Lola la Piconera, La reina santa, Inés de Castro, Amaya* o *La princesa de los Ursinos*[323]. Desde el punto de vista industrial, el esfuerzo emprendido por las compañías productoras, y sobre todo por Cifesa, en la elaboración de estos filmes fue más que notable. En la mayoría de los casos se trató de proyectos grandes y arriesgados, con abundantes escenas de multitudes, batallas, vestuarios sofisticados y decorados que requerían una significativa inversión. El apoyo que fueron recibiendo, no sólo por parte de los críticos cinematográficos oficiales, sino también por los créditos sindicales para el rodaje o su consideración de «interés nacional» (que aseguraba licencias de doblaje de películas extranjeras) permite entender su importancia estratégica en una industria todavía tambaleante. Tan tambaleante como para que Cifesa, por ejemplo, sufriera una importante crisis entre 1944 y 1946 que casi supuso su desaparición, aunque volvió a remontar el vuelo hasta su fracaso final con *Alba de América* en 1951[324]. En cualquier caso, la fórmula seguida por estas películas, como he dicho un poco más arriba, contó con bastantes éxitos de público, algunos de ellos muy notorios. *Locura de amor* fue la película española más vista durante la década de los cuarenta, manteniéndose tras su estreno en Madrid 136 días en cartel[325]. *Agustina de Aragón, Pequeñeces, La reina santa* o *El escándalo* conocieron también éxitos muy considerables. A pesar de que en ocasiones se produjeran algunos sonoros fracasos, la producción de este tipo de películas se mantuvo a buen rendimiento hasta principios de los años cincuenta. No sólo Cifesa o Suevia Films, sino incluso algunas compañías de menor fuste (Alfonso Balcázar, CEA o Manuel del Castillo) se arriesgaron a llevar a cabo producciones de filmes históricos.

La aceptación por parte del público se debió, fundamentalmente, a la hábil destilación llevada a cabo de componentes de muy distinta naturaleza. Algunos provenían de tradiciones literarias y pictóricas que eran básicamente conservadoras y academicistas, mientras que otros estaban emparentados con algunos fenómenos de distracción popular de la modernidad ampliamente consumidos durante el franquismo. Por supuesto, la influencia también de otros precedentes cinematográficos del género, sobre todo del cine de Hollywood, fue esencial. El resultado final consiguió moldear un tipo de película dúctil, capaz de establecer transiciones perfectamente asimilables que podían ir del hieratismo declamador del *film d'art* al dinamismo del *swashbuckler* o película de espadachines. Se basó, además, en la consistencia de algunas estrellas femeninas enormemente populares, como Amparo Rivelles, Aurora Bautista, Ana Mariscal o Maruchi Fresno. La presencia masculina fue más variable, aunque actores como Alfredo Mayo, Jorge Mistral, el portugués Antonio Vilar o Fernando Rey fueron bastante recurrentes. Junto a ellos, una constante nómina de secundarios (Juan Espantaleón, Eduardo Fajardo, Guillermo Marín…), presentes en muchas de estas películas, generaba una

sensación de continuidad en el espectador, así como expectativas definidas sobre la función narrativa de sus personajes.

Entre los componentes que se destilaron en esta fórmula, destacan en primer lugar los que dependen de la tradición tardorromántica, tanto en el ámbito literario como en el plástico. En el literario, la influencia del drama histórico teatral fue la más destacada[326]. Ya tuve ocasión de comentar en el capítulo segundo el influjo de algunos transmisores de esta tradición, como Echegaray, sobre autores más jóvenes, como Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa, en la escena española de principios del siglo XX. Sus éxitos de público durante esos años se basaron en historias pasionales ubicadas en momentos señalados del pasado que requerían sacrificios y abnegación, habitualmente por la defensa de elevados ideales. La mejor manera de trasladar estas ideas a la escena era a través de interpretaciones de grandes actores que sabían moverse con soltura por distintas gamas, pasando del estatismo escultórico al arrebato furioso. Los diálogos, a menudo engolados, debían ser declamados (muchas veces eran en verso) con énfasis y el gesto subrayado, con el fin de representar sin ambigüedades la emoción dominante en cada momento. Algunas de estas obras siguieron siendo representadas en importantes teatros madrileños durante los años cuarenta por directores escénicos como Luis Escobar o Cayetano Luca de Tena, y en ellas participaban algunos de los más destacados técnicos o artistas de las películas que se estaban realizando en esos momentos, como el decorador Sigfrido Burmann[327]. También relacionados con esta tradición teatral, aunque basados en motivos más populares, podemos considerar a los hermanos Antonio y Manuel Machado, que compusieron algunos dramas de corte histórico estrenados durante los años veinte y treinta en Madrid.

El ciclo de películas históricas se nutrió directamente de estos precedentes escénicos. *Locura de amor* está basada en una obra del mismo título del autor tardorromántico Manuel Tamayo y Baus, que fue estrenada en 1855. Ya correspondientes al siglo XX, *La leona de Castilla* es una adaptación de una obra de Francisco Villaespesa; *María la Brava*, de Eduardo Marquina; *La duquesa de Benamejí*, de un pieza de los hermanos Machado. Incluso podemos considerar dentro del grupo a un epígono del teatro tradicional, como es José María Pemán y su obra *Cuando las Cortes de Cádiz*, que fue adaptada al cine como *Lola la Piconera*. En relación con este tipo de referentes literarios tardorrománticos, aunque ya no del campo escénico, sino de la narrativa, podemos mencionar también la novela de Francisco Navarro Villoslada *Amaya o los vascos del siglo VIII* (1879), impregnada del espíritu nacionalista de los tiempos y que fue llevada al cine por Luis Marquina en *Amaya* (1952)[328]. No demasiado lejos de este tipo de construcción narrativa conservadora y tradicional podemos situar la obra de otros escritores cuyas novelas fueron adaptadas al cine, como el padre Luis Coloma (*Pequeñeces*), Manuel Halcón, autor de *Las aventuras de Juan Lucas*, o, probablemente, el narrador más destacado de todos los mencionados, Ignacio Agustí y su *Mariona Rebull*.

Además de esta puesta al día de fórmulas dramáticas y narrativas de larga tradición (y éxito) en el teatro español, las películas también acudieron a referentes de la pintura histórica y académica. Un autor recurrente fue Francisco Pradilla, cuyo cuadro *Juana la Loca* (1877) es reproducido de manera explícita por los actores al principio y al final del filme *Locura de amor* (foto 4.110). En otras ocasiones, las alusiones son más veladas. Sin embargo, el dramatismo sublime en el reflejo de las emociones habitual en este tipo de pintura académica aparece referido en muchas de estas imágenes. Las poses afectadas de *La capitulación de Granada* (1882) de Pradilla pueden reconocerse en la escena que describe el mismo acontecimiento en *Alba de América*, así como los cuadros *El testamento de Isabel la Católica* (1864) de Eduardo Rosales o la *Demencia de doña Juana* de Lorenzo Vallés (1866) son aludidos de manera bastante directa en *Locura de amor*. Incluso el propio Goya es sugerido en algunas escenas de *Agustina de Aragón* y, por supuesto, citado explícitamente en *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), como ya hemos visto[329]. La contribución de la pintura histórica, sobre todo por el modo de escenificar emocionalmente la descripción de un acontecimiento del pasado, resulta por lo tanto esencial para entender los referentes iconográficos del cine histórico de estos años.


4.110

Pero el cine histórico no se alimentaba sólo de estas fuentes tan tradicionales. Para su éxito fue decisivo también el modo en que supo incorporar recursos narrativos y espectaculares desarrollados por los medios de distracción de masas durante esos años. Entre ellos, son especialmente determinantes las tendencias del cine internacional. Dejando de lado la tradición del *film d'art* o del *cinéma de qualité* ya mencionados, las recreaciones históricas habían constituido un género particularmente importante desde los años veinte. De este modo, las «películas de trajes» y los dramas históricos fueron exitosos en Alemania (en ellos destacó como realizador Ernst Lubitsch), pero también en Francia, Inglaterra, Italia o Estados Unidos. La consolidación de estos precursores de lo que ahora conocemos como *heritage films*[330] se relacionó, una vez instaurado el cine sonoro, con un cierto rebrote de fórmulas teatralizantes durante los años treinta que llevaron a la pantalla piezas escénicas que seguían este modelo de «prestigio» frente a los trepidantes musicales o los turbadores filmes de gánsteres. La adaptación de los dramas sobre los

Tudor escritos en verso libre durante los años treinta y cuarenta por Maxwell Anderson dio lugar, por ejemplo, a películas como *María Estuardo* (Mary of Scotland, John Ford, 1936) o *La vida privada de Elizabeth y Essex* (The Private Lives of Elizabeth and Essex, Michael Curtiz, 1939), que repitieron el éxito previo de Broadway. Pero además de todo esto, una innumerable cantidad de filmes de aventuras, de piratas o *swashbuckler*, se aprovecharon de la fascinación del público por fastuosos vestuarios y joyas lujosas, grandes barcos de vela desarbolados a cañonazos, esgrima minuciosamente coreografiada, batallas multitudinarias resueltas con rápido montaje constructivo, escenografías monumentales, acrobacias inverosímiles y bailes en grandiosos salones de interminables palacios. Las vías de atracción para el espectador, tanto masculino como femenino, dependían de esta amplia variedad de señuelos. Y algo de esto está siempre presente en los filmes que nos ocupan. Por ejemplo, el duelo de espadas coreografiado con mayor o menor fortuna aparece en casi todos ellos. De hecho, algunas de estas películas, sobre todo las menos marcadas ideológicamente, revelan la influencia de fuentes como las novelas populares de aventuras que se adaptan al dinamismo de las películas de espadachines al estilo de Errol Flynn. Así ocurre, por ejemplo, en *Don Juan de Serrallonga* o en *El correo del rey*. Pero también las más representativas del ciclo de revisión histórica recurren con frecuencia a motivos de la industria cultural de masas. El género gótico es uno de los más importantes. El recurso a castillos con oscuras mazmorras, pasajes secretos, cavernas y sombras opresivas sirve para aderezar a menudo las escenas de acción, sobre todo los duelos con espada que suelen condensar el clímax narrativo del filme. Es el caso, por ejemplo, de *Locura de amor* (foto 4.111), *María la Brava* o *La leona de Castilla* (foto 4.112). Por otro lado, los asesinatos o ejecuciones desperdigados por la narración dan pie también a escenas que inciden en ese morboso y lúgubre goticismo, como en *Catalina de Inglaterra* (foto 4.113) o *María la Brava* (foto 4.114). Las soluciones alegóricas de la puesta en escena o del montaje se utilizan también de la manera más fácilmente comprensible para el espectador. Por carencia de recursos, las batallas suelen resolverse de la manera más simple, recurriendo a breves escenas de montaje, imágenes superpuestas y encadenadas, centrándose en multitudes irreconocibles luchando, insertas de algún detalle de la pelea y una sucesión de explosiones, como ocurre en *La princesa de los Ursinos* o en *Catalina de Inglaterra*. En la primera de estas películas incluso se suprime información fundamental, como la muerte del protagonista en una de las batallas reflejadas en su metraje. El espectador se enterará de lo ocurrido únicamente a través del informe de un mensajero. Algunos filmes, de hecho, muestran una influencia del montaje constructivo soviético, bastante evidente por ejemplo en *El abanderado* (fotos 4.115 y 4.116). En otros casos, el montaje busca construir metáforas que el espectador comprende inmediatamente, como el desarrollo paralelo de dos escenas mostrando el asesinato de Inés de Castro (Alicia Palacios) y la cacería de un ciervo (fotos 4.117 y 4.118). También lo hace la fotografía de base

expresionista, con el recurso dramático a las sombras proyectadas sobre los cuerpos o los escenarios que crean sensaciones de peligro o cumplen una función simbólica (foto 4.119)[331]. Gran parte de esta iconografía de verdugos, embozados y héroes espadachines puede relacionarse también con la historieta gráfica, que era consumida masivamente durante esos años. Uno de sus personajes fundamentales en la posguerra española, *El Guerrero del Antifaz*, aparecería en los quioscos con abrumador éxito en octubre de 1944. Las tramas de acción, el uso del pasado para hablar del presente, la caracterización de los personajes masculinos e incluso el tipo de lenguaje empleado denotan una cierta proximidad entre los dos modelos[332]. La historieta gráfica era un género más que se añadía a la enorme influencia de la novela popular de aventuras que abarcaba todo tipo de marcos históricos. Estas novelas se podían adquirir por entre tres y cinco pesetas, y conocieron un consumo masivo a través de la compra o el intercambio desde 1940[333].


4.111 4.112 4.113 4.114 4.115 4.116



4.117



4.118 4.119

La impronta de esta cultura popular cruzada con la ideología se revela también en el primer gran filme español de animación: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945). El cine de animación había comenzado su camino en nuestro país con los Estudios Chamartín, fundados en 1941. En ellos se realizaron copias más o menos afortunadas de modelos de Hollywood, por ejemplo con la serie *Garabatos*, en la que se trabajaba con caricaturas de Mickey Rooney, Greta Garbo o Oliver Hardy, mezcladas con referentes locales, como el torero Juan Belmonte o el cómico Ramper[334]. *Garbancito* fue la primera gran apuesta de largometraje y obtuvo un notable éxito[335]. Contaba con una partitura del maestro Jacinto Guerrero para la banda sonora, mientras que su guionista, Julián Pemartín, un recalcitrante falangista, utilizó la historia para lanzar fuertes salvas de propaganda fascista con el fin de adoctrinar al público infantil.

Otra vía de enganche del espectador forjada por la industria cultural de esos años se relaciona con el uso de la música. Aunque no sea un componente fundamental en las grandes películas del ciclo, cobra gran relevancia en las centradas en episodios más contemporáneos, como los héroes cantarines de *La princesa de los Ursinos* o de *La duquesa de Benamejí*, llegando a la mejor síntesis en *Lola la Piconera*, protagonizada por Juanita Reina, una de las grandes cantaoras de copla del momento. Las canciones de regusto historicista, relacionables con el neoclasicismo musical del que hablé anteriormente, impregnan la banda sonora de películas como *Inés de Castro* o *María la Brava*. No es extraño encontrar en ellas referencias al nacionalismo musical español, especialmente a Enrique Granados, Isaac Albéniz o Joaquín Turina. En ocasiones, las canciones son determinantes para guiar el avance de la trama, como con la copla insultante contra la viuda de Padilla y sus supuestos amores con el duque de Medina Sidonia en *La leona de Castilla*. Por otro lado, los

bailes y las fiestas suntuosas ocupan un lugar preponderante para diseñar momentos de atracción espectacular. Las danzas folclóricas o populares aparecen con frecuencia en películas como *El correo del rey* (foto 4.120), *Lola la Piconera* o *La duquesa de Benamejí*. Las recreaciones de esplendorosos bailes en cortes y palacios son frecuentes para enfatizar la dimensión espectacular del filme, como en *Catalina de Inglaterra*, o para construir intensas situaciones dramáticas, como en *Eugenia de Montijo* (foto 4.121) o *El abanderado* (foto 4.122). De nuevo es en las partituras de las grandes producciones históricas de Cifesa donde vuelve a emerger la tradición tardorromántica, en este caso, a través de una figura esencial para entender el género: el compositor Juan Quintero. Se trata una vez más de un caso de maleabilidad, pues aparte de autor de numerosas revistas para Celia Gámez o de pasodobles y coplas, compuso la mayoría de las bandas sonoras de los filmes importantes de la época de cualquier género. En el ciclo de las películas históricas de Cifesa, su trabajo coincide con el de autores de moda en Hollywood desde finales de los años treinta, como Erich Wolfgang Korngold o Max Steiner, en un aspecto: explotó al máximo los recursos expresivos de la música posromántica (sobre todo wagneriana) para desarrollar motivos que resultaran funcionales desde el punto de vista narrativo. De este modo, el *Leitmotiv* específico para determinados personajes, espacios o asuntos de la trama, empastados con fórmulas de tradición folclórica en un contexto sinfónico monumental, es uno de los elementos más recurrentes en estas películas.



4.120

4.121





4.122

Pero quizás el aspecto más significativo en relación con la influencia de los productos de la industria de distracción contemporánea tenga que ver con su necesaria vinculación con la consumidora femenina, un elemento decisivo durante los años treinta y sobre todo en los cuarenta. La historiadora Jo Labanyi ha señalado la

importancia en este ciclo de mujeres «fuertes y activas» que responden a una cierta configuración del público femenino de la posguerra[336]. A pesar de que la política oficial del Régimen destinaba a las mujeres un papel secundario en la sociedad y limitaba escandalosamente sus derechos, su papel era decisivo como consumidoras de los productos culturales de masas. Y este fenómeno estaba ocurriendo no sólo en España, sino también a escala internacional. Un fenómeno como el de Margaret Mitchell y su novela *Lo que el viento se llevó* (1936), cuya historia protagoniza una mujer activa e intrépida, cambió la percepción de la industria sobre la potencialidad del consumo del público femenino en Estados Unidos, idea que se acentuó durante la Segunda Guerra Mundial. Por cierto, la película de Victor Fleming de 1939 no fue estrenada en España hasta noviembre de 1950, lo que retrasó el conocimiento de las aventuras de Scarlett O'Hara que habían fascinado a millones de lectoras (y espectadoras) de todo el mundo. En cualquier caso, los testimonios de la época de espectadoras españolas nos revelan la importancia del cine como medio de distracción y socialización fundamental para las mujeres, así como del impacto que tenían en ellas las tramas melodramáticas de películas como *Locura de amor*[337]. El consumo de productos de distracción era casi una necesidad de la que no se quería prescindir, aunque el precio de la entrada en un cine de Madrid llegara en 1949 a 1,5 pesetas y requiriera un sacrificio particular a las espectadoras[338]. Acompañando a la experiencia cinematográfica, la denominada novela rosa, sentimental o *romance*, habitualmente consumida desde los años veinte, conoció la irrupción en 1946 de un fenómeno que se convertiría en un auténtico éxito de masas: la escritora Corín Tellado, la segunda autora más publicada en español, con ediciones que sólo están por detrás del *Don Quijote* de Cervantes. Si el tipo de novela rosa predominante hasta este momento había tenido un carácter moralizante, centrándose en amoríos platónicos, abnegados y de carácter folletinesco, las obras de Corín Tellado planteaban una renovación a través de una perspectiva más avanzada en el modo de abordar las historias románticas que conectaba con las lectoras de una sociedad moderna. Desde luego, no resultaban menos moralizantes, pero colocaban a las mujeres en una posición activa, haciendo más explícitos sus deseos y dotándolas de un carácter muchas veces nada sacrificado[339]. Estas nuevas novelas poseían además lo que un estudioso del género ha denominado un «erotismo difuso»[340] que ayudaba a explicar su éxito popular (en los años sesenta las novelas de Corín Tellado llegaron a alcanzar tiradas de cien mil ejemplares *semanales*). De este modo, el sentimentalismo se combinaba con un sutil erotismo basado en las sugerencias verbales, la centralidad de los rasgos físicos en las descripciones y las pulsiones muchas veces extremas de los personajes. Desde unos planteamientos más recatados, la renovación de la imagen de la mujer también se dio en el ámbito de las historietas ilustradas, con la aparición de 1949 de *Florita*, la primera colección que protagonizaba una jovencita moderna, deportista y activa que superaba el convencional ámbito de las historias infantiles y los cuentos maravillosos[341]. Dentro

de este panorama de conexiones entre los distintos sectores de la industria cultural dirigidos a públicos femeninos, la radio consolidó a lo largo de los años cuarenta los *radiodramas*, sobre todo a partir de la profesionalización de los cuadros escénicos, los guionistas y los locutores emprendida por Robert Steiner Kieve, un norteamericano contratado en 1946 por la Cadena SER con tal fin[342]. Los grandes éxitos no se produjeron, sin embargo, hasta los años cincuenta, siendo uno de los primeros, precisamente, la adaptación radiofónica de *Lo que el viento se llevó* dirigida por Antonio Losada para Radio Barcelona, que se hizo coincidir con el estreno de la película en noviembre de 1950[343].

Este fenómeno referido al protagonismo de las mujeres en la cultura de masas lo veremos plasmado con mayor precisión en el siguiente epígrafe, en el que hablaré del melodrama y el cine de mujeres. Sin embargo, el ciclo de películas históricas desvela, en mi opinión, esta transformación del papel destinado a la mujer en un proceso de incorporación del público femenino que busca también elementos adaptados a su sensibilidad incluso en los formatos épicos. El tratamiento de las pasiones humanas en estos filmes históricos se sitúa, digámoslo así, más del lado de las hermanas Brontë reconvertidas en folletín, que de Shakespeare. De este modo, los arrebatos amorosos conducen habitualmente a la locura o el delirio. La película más exitosa de todas, *Locura de amor*, basaba su construcción melodramática en el proceso de enajenación mental de la reina. Del mismo modo, *La leona de Castilla* o *María la Brava* llevaban hasta el extremo de la ofuscación autodestructiva el espíritu de resistencia o la necesidad de venganza. María la Brava (Tina Gascó), además, aparecía como una mujer dispuesta a todo, incluso a batirse a espada y despachar a sus enemigos de un mandoble (foto 4.123). El patriotismo arrebatado de Agustina de Aragón (Aurora Bautista) parecía revelar un cierto goce perverso en la inmolación colectiva ante el Ejército invasor. No sólo las mujeres estaban movidas por este tipo de pasiones extremas. El Cristóbal Colón (Antonio Vilar) de *Alba de América* tiene tanto de ambicioso como de visionario y es tomado prácticamente como un lunático por quienes le escuchan. El rey don Pedro de Portugal (Antonio Vilar) se hace servir en una copa los corazones de los asesinos de Inés de Castro y más tarde, completamente trastornado, hace que sus cortesanos besen la mano putrefacta del cadáver de su amada (fotos 4.124 y 4.125). Tras la ejecución de Ana Bolena, el Enrique VIII de *Catalina de Inglaterra* grita desquiciado por los vacíos salones de su palacio. Además, esta popularización folletinesca de algunos de los rasgos de la narrativa tardorromántica, plasmada en las pasiones extremas, permite la entrada también de otros componentes a los que ya he hecho referencia.

4.123



4.124

4.125

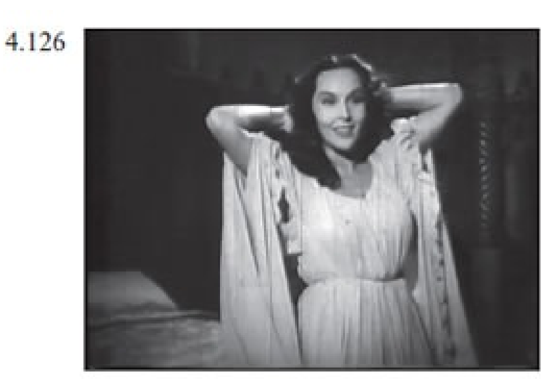


No me parece secundario el del erotismo y la liberalidad de las relaciones sexuales que aparecen, más o menos implícitas, en muchos de estos filmes. Como dice Jo Labanyi, algunos de los personajes masculinos tienen rasgos asexuados[344]. Pero también es cierto que muchos otros son promiscuos, y el adulterio es tratado con absoluta normalidad. El archiduque Felipe (Fernando Rey) de *Locura de amor* sólo parece descubrir su amor por la reina Juana (Aurora Bautista) en el lecho de muerte, después de correr tras las faldas de media Europa. El don Pedro de *Inés de Castro* o el don Dionisio (ambos papeles interpretados por Antonio Vilar) de *La reina santa* son presentados como adúlteros recalcitrantes, y por supuesto, también lo es Enrique VIII en *Catalina de Inglaterra*. Ante tal colección de depredadores, las mujeres se presentan con fórmulas variadas. Están las esposas abnegadas que rozan la santidad, pero también las que se entregan a los hombres por cálculo o romanticismo. La actividad sexual se hace más o menos patente en estos casos e incluso crean conflictos narrativos importantes, como los enfrentamientos entre el heredero legítimo y los distintos hijos naturales tenidos por Dionisio I (Antonio Vilar) en *La reina santa*. En resumidas cuentas, todo este material narrativo diseña un espacio de conflictos amorosos y de liberalidad sexual inexistente en los otros géneros. Esto se expresa también visualmente en algunas ocasiones. En *Catalina de Inglaterra*, Ana Bolena (Mary Lamar) se insinúa a uno de sus enamorados o al rey desvelando su cuerpo de manera sugerente (foto 4.126). En otra escena, el rey se abalanza sobre ella para consumar la noche mientras entrevemos el momento de erotismo violento en el reflejo de un espejo (foto 4.127). También en *La leona de Castilla*, María de Padilla (Amparo Rivelles) nada más ver decapitar a su marido en el cadalso se hace pasar en una posada por una sugerente moza para conseguir unos documentos (foto 4.128). Para finalizar, las frases amorosas que intercambian los personajes tienen ese poder

«enervante» que buscaba la literatura de escritoras como Corín Tellado[345]. Sirva de ejemplo la descripción de su experiencia matrimonial por parte de Catalina de Inglaterra (Maruchi Fresno) en la escena del juicio en la que intenta defenderse de los argumentos empleados por su marido para repudiarla:

> Tomo a Dios y a todo el mundo por testigo de que he sido vuestra fiel, humilde y obediente esposa, siempre dócil a vuestro gusto y voluntad, estando siempre contenta con todas las cosas que os causaban diversión o goce, poco o mucho… y cuando me tuvisteis por primera vez, pongo a Dios por juez de mis palabras, era doncella sin mengua, sin contacto de varón.

4.126



4.127



4.128

Como podemos observar, todo este material narrativo define un tratamiento que rebasa los límites de la tradición escénica tardorromántica y sitúa los filmes en el contexto de la sensibilidad femenina moderna, al menos en la medida en que estaba siendo forjada por los productos de las industrias culturales y, específicamente, en la novela rosa o en las publicaciones folletinescas.

Es, por lo tanto, desde la convergencia de tan distintas tradiciones como podemos entender el efecto cohesivo del melodrama en estas películas[346]. El otro rasgo narrativo decisivo, vinculado también a su definición ideológica, se revela en las estrategias de fusión del pasado con el presente, algunas de las cuales ya han sido mencionadas al hilo de mi exposición. Bastantes de estos filmes, de hecho los más importantes, incluyen habitualmente dos opciones de planteamiento narrativo. La más simple es una voz superpuesta, ya sea en forma de *voice over* o de cartel, que nos ubica ante la historia que se nos va a contar y nos ofrece una línea de aproximación para entenderla desde el presente, como vimos en *La leona de Castilla*, en la que se censuraba de manera implícita la lucha de los comuneros contra el emperador. A veces, esa voz adopta un tono elegíaco y poético, como en *Inés de Castro* o *María la*

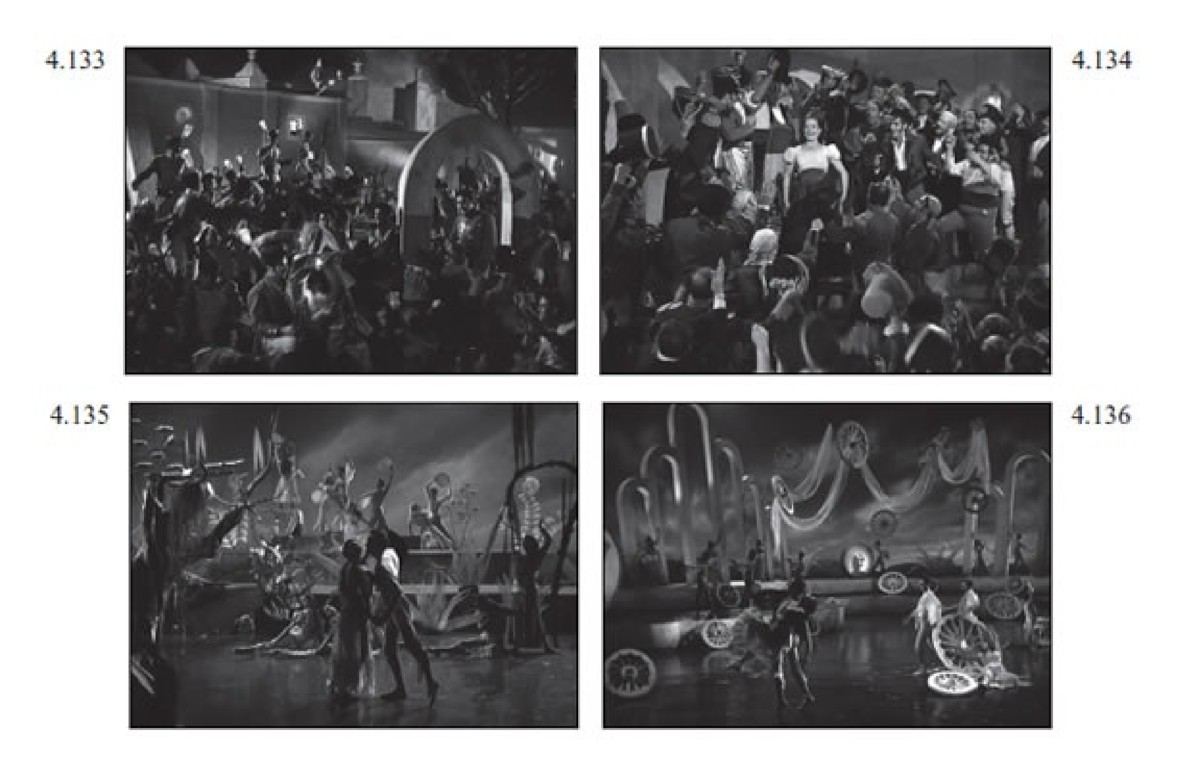
Brava. Otra estrategia, más compleja, descompone la unidad temporal en dos momentos diferentes. Por un lado, una historia marco en la que normalmente un testigo de los acontecimientos que constituyen la trama narrativa comienza a contárselos a otro. De este modo, se da paso a uno o varios (como ocurre en *Locura de amor*) *flashbacks* apuntalados sobre esa voz narradora que interpretará los hechos para el espectador. Así ocurre también en *Alba de América* o en *Agustina de Aragón*, en la que son los recuerdos de la propia protagonista de los acontecimientos ocurridos años antes los que marcarán la dualidad temporal y enunciativa. Esa descomposición temporal sirve para reforzar la fusión entre la interpretación del hecho narrado en la película con el presente del espectador que la contempla, gracias a la voz mediadora que le relata los hechos. De este modo, por decirlo con palabras de Vicente Sánchez-Biosca, ofrece además una dimensión alegórica que consigue una abstracción del sentido de los acontecimientos y los hace aplicables a cualquier contexto histórico[347].

Unido a estos rasgos de la construcción narrativa, debemos tener en cuenta otro elemento referido a la dimensión estilística que enlaza este modelo cinematográfico con las propuestas estéticas presentadas en el epígrafe anterior. El ciclo también ayudó a forjar un estilo cinematográfico basado en sofisticados decorados y una fotografía expresiva y simbólica. En algunos casos buscó la inspiración directa de la tradición pictórica, y no sólo de la pintura histórica tardorromántica, sino de otros referentes estilísticos como el claroscuro barroco que, por ejemplo, Alfredo Fraile pretendió reconstruir para *La reina santa*[348]. La película es un ejemplo de la maleabilidad de los operadores para conseguir los efectos más adecuados para cada momento. Las pesadillas premonitorias de Isabel de Aragón (Maruchi Fresno) son tratadas con el claroscuro expresionista que requiere la situación (foto 4.129). Sin embargo, en la escena del milagro de las rosas, se permite un tratamiento lumínico que resalta la idea de trascendencia a través de sorprendentes cambios de iluminación sobre el primer plano de la protagonista (fotos 4.130 y 4.131) e incluso en la creación de un *tableau* impresionista con filtros que difuminan los perfiles y enfatizan la sensación de irrealidad (foto 4.132).



El punto final de este recorrido puede ejemplificarse en una película que habitualmente se ve como cierre del ciclo: *Lola la Piconera*[349]. Los rasgos del estilo permanecen en los detalles esenciales: una voz narradora aparece en el arranque del filme, con un plano que muestra la bandera napoleónica, para ubicar al espectador ante los acontecimientos acogiéndole bajo la primera persona del plural y por lo tanto haciéndole partícipe de su punto de vista: «El Ejército de Napoleón pretende completar la conquista de España. Ha caído Sevilla en su poder y se dirige sobre Cádiz, último baluarte de nuestra independencia». Inmediatamente, la bandera se retira para dar paso a una fiesta de las victoriosas tropas francesas apostadas en la bahía gaditana. Este arranque tiene mucho de operístico: un coro masculino canta y el montaje compone la sucesión de escenas al ritmo de la música. La movilidad de la cámara y las composiciones colectivas recuerdan otras escenas muy parecidas, como la fiesta de la Virgen de *La Dolores* o el arranque de *La aldea maldita* (1942). La fotografía de Ted Pahle juega con virtuosismo sobre los focos de luz desperdigados por el encuadre y la dinámica de la multitud desplazándose por el espacio (foto 4.133). Presentados ya los personajes, comienza un proceso de hibridación entre los componentes del cine épico (en este caso, con referencias a las fórmulas que habían funcionado espléndidamente en *Agustina de Aragón*, pero también en *La duquesa de Benamejí*) y la copla, con la insólita figura de una cantante como heroína. A diferencia de las mujeres fuertes pero marcadas por un destino individual, Lola (Juanita Reina) se define por ser emanación del pueblo resistente, y casi siempre aparece rodeada por una multitud de admiradores a los que lidera (foto 4.134). Aunque la película recurre al tema de la identidad nacional y al del enemigo interior visto en otras ocasiones, el argumento romántico, siguiendo la lógica del cine de coplas de inspiración popular, se impone sobre el épico. Todo esto se condensa en

una escena en la que el capitán francés enamorado de Lola y ella misma se encuentran con un grupo de gitanos. Apátridas, libres como el viento, serán definidos como un ideal de vida más allá de los conflictos. Esa noche, en el campamento, un sueño de Lola justificará una onírica escena de ballet, entre surrealista y extravagante, que condensa desde el exceso espectacular la idea de esa libertad imposible (fotos 4.135 y 4.136). La escena en sí tiene la desmesura que los americanos denominan *extravaganza* y la teoría estética ha definido con un término recurrente que suele aplicarse a estos filmes: *kitsch*, una palabra comodín que ha servido para condensar, en gran medida, el estilo y el fundamento ideológico que hay detrás de estas superproducciones. Pero, como espero que hayamos visto con claridad, la complejidad de componentes de muy distinta naturaleza que las integran revelan algo que parece decisivo en el cine español de los años cuarenta y cincuenta: una pugna en la industria cultural entre las fuerzas de la modernidad y las restricciones de visiones fuertemente ideologizadas de la cultura, la moral y la política.


4.133 4.134
4.135 4.136

4.6. Culpas, traumas, pervivencias

Tal como hemos visto, parte del cine épico de mayor éxito, empezando por *Locura de amor*, podría ser contemplado como lo que algunas historiadoras feministas denominan *cine de mujeres*. Muchas de estas películas se centran en mujeres activas que quieren llevar a cabo sus deseos. Pero también suelen ser madres abnegadas cuyos hijos se ven abocados a un destino trágico (*La reina santa*, *María la Brava*, *La leona de Castilla*) o esposas que deben pasar amargamente por el adulterio, el repudio o a la obligación de renunciar a su amor siguiendo las convenciones de este tipo de melodrama. Mujeres activas, por lo tanto, en las que se suele focalizar la

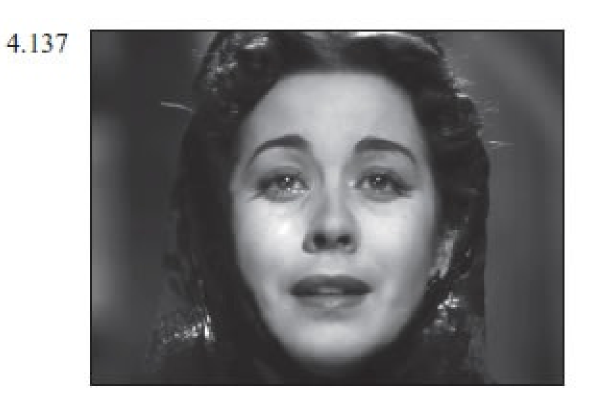
trama de los conflictos políticos o históricos, pero también personajes atractivos para un público femenino, pues los problemas que vertebran su caracterización podrían ser relacionados con lo que las teóricas feministas definen como *problemas de mujer*, que configuran el repertorio de las *women pictures*[350]. En el caso del cine español, estos problemas de mujer perfilarán un modelo narrativo en el que se superan las bases provenientes del sainete o del drama tradicional que vimos constantes en el cine de los años veinte e incluso de los treinta (la mujer seducida y abandonada, la tragedia derivada de los conflictos de honor, la mancha en la honra por una difamación o un malentendido) para enfocarse durante los años cuarenta y cincuenta en asuntos más contemporáneos, quizá también más complejos, vinculados a la sentimentalidad de las relaciones amorosas entre iguales (como ya hemos visto también en la comedia) o como la definición del lugar de la mujer en un nuevo contexto forzosamente moderno: el espacio urbano y, ocasionalmente, el marco del trabajo, que redefine las relaciones entre sexos y también cuestiones como la maternidad. La fuerza cohesiva del melodrama sirve también como estructura narrativa constante en estos proyectos, tal como ocurría en el cine histórico que acabamos de recorrer.

Uno de los mejores ejemplos para abordar este tema es *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Básicamente, la película corresponde a los dramas estilizados de prestigio vistos con anterioridad, pero también cobra relevancia el contexto en el que se sitúa la trama. Protagonizada por la heroína más carismática del género histórico, Aurora Bautista, utiliza los convulsos años de la caída de Amadeo I de Saboya, la proclamación de la Primera República y el golpe del general Pavía para trazar un cuadro de la corrupción de costumbres entre la aristocracia madrileña. La película está basada en una novela moralizante del jesuita padre Coloma y narra las peripecias de Curra de Albornoz, una marquesa casquivana casada con un marido tolerante y débil de carácter. Curra se dedica a escandalizar a la alta sociedad madrileña tanto con sus adulterios como con las maquinaciones que trama para medrar en la corte, incluso en la del rey Amadeo, a quien la aristocracia de rancio abolengo, entre la que quiere triunfar Curra, contempla como un advenedizo. Tantas ocupaciones la mantienen distanciada de su hijo pequeño, Paquito (Carlitos Larrañaga), el alumno más aplicado y ejemplar de un internado donde pasa su niñez para no distraerla de sus prioridades. Una de las bases melodramáticas se asienta, pues, en la resignada tristeza con la que Paquito debe sobrellevar la poca atención que le presta su madre. Envuelta en un conflicto personal con implicaciones políticas, Curra fuerza a uno de sus amantes a batirse en duelo para defender su honor y el de su pasivo marido, lo que le lleva a la muerte. El acontecimiento no acaba de preocupar demasiado a la protagonista, más interesada por el suntuoso baile en el que la aristocracia madrileña la homenajea por haber hecho un desplante al rey Amadeo. En ese marco, un invitado los informa del advenimiento de la República. Acto seguido, Curra y sus amigos aristócratas deciden exiliarse a París. Allí toma de amante a un viejo conocido, el

marqués de Sabadell (Jorge Mistral), diplomático y espía de dudosa catadura que comienza a chantajear a otros nobles a través de unos documentos secretos que ha robado. A su regreso a Madrid tras la caída del Gobierno republicano, una Curra esplendorosa exhibe a su amante desafiando el «qué dirán». Sin embargo, un día, Paquito los sorprende en pleno abrazo amoroso. Consternado, decide volverse al internado con los jesuitas. La aparición en otra fiesta de Monique (Sara Montiel), una antigua conocida del marqués de Sabadell, despierta los celos de Curra, que nota a su amante cada vez más esquivo. Pero la razón para la desaparición del marqués no es el *flirt* con la bella francesa, sino la amenaza que pende sobre él de quienes le dieron los documentos secretos que ha utilizado para el chantaje. Han resuelto matarle, y el marqués se esconde en Madrid. Finalmente, entre sombras, mientras en las calles se celebra el carnaval, el marqués de Sabadell expira en los brazos de Curra tras la puñalada fatal de un sicario. Casi inmediatamente después de este golpe, Curra tiene que enfrentarse a una nueva desgracia: la muerte de Paquito en una absurda pelea con un amigo del colegio que también muere y, además, era el hijo del marqués. La muerte del hijo le hace enfrentarse trágicamente a su maternidad indolente y a su vida pecadora, conflicto reduplicado además por su encuentro con la otra madre y rival amorosa, que se ha comportado como modelo de virtud y resignación. Ante este abismo en el que se precipita la vida de Curra, el filme ofrece, sin embargo, una salida coherente con su objetivo moralizante. Dios siempre tiene abiertos los brazos, incluso para una pecadora como ella. Literalmente, un final deus ex máchina da una esperanza a Curra que, arrodillada ante un altar, comienza a escuchar la voz de su hijo otorgándole unas bondades que en cierto modo se contradicen con lo que ha sido hasta ese punto el itinerario narrativo. De este modo, sobre un primer plano sostenido de la sufriente madre (foto 4.137) comenzamos a escuchar la voz de Paquito que le habla desde el cielo, acompañado en la banda sonora de un potente coro cada vez más estridente:

> No llores, mamá. No llores. He esperado mucho tiempo este momento. Siempre creí que eras muy buena. Ahora veo que no me he equivocado. Ya no podrías engañarme aunque quisieras. Desde aquí se ven las cosas con una gran claridad. ¿No oyes? Hoy es un gran día aquí arriba. ¿Sabes por qué causa? Es por ti. Es porque tú vuelves a ser buena, mamá.

4.137



Como podemos observar, *Pequeñeces* maneja un material narrativo que no se aleja demasiado del cine de mujeres melodramático de la época. Incluso presenta algunas llamativas correspondencias con *Lo que el viento se llevó* (recordemos que fue estrenada en España el mismo año de la producción de este filme): tenemos de nuevo a la mujer deseante que cuestiona todos los convencionalismos sociales para medrar y defender su prestigio en su ambiente social. La base de este prestigio son sus dotes para la mascarada. Su trayecto se asienta en matrimonios con hombres débiles que aseguran su posición social. Sin tener barreras que coarten su iniciativa sexual, Curra se entrega a amantes a los que manipula a su conveniencia, si hace falta hasta su destrucción. Junto con todo esto, se trata también de una madre desapegada de su hijo. Una sucesión de muertes al final de la trama narrativa la pondrá ante un abismo emocional que se resolverá en un proceso delirante y una sublimación. Al igual que Scarlett O'Hara, Curra, de luto y en primer plano, escucha voces que le hablan en el paroxismo de su dolor. Esa voz del hijo cerrará el planteamiento moralizante que, obviamente, no existía en *Lo que el viento se llevó*. Donde Scarlett se quedaba en la indeterminación existencial del mañana será otro día y en el carácter cíclico de su deseo, en *Pequeñeces* se consuma una promesa de expiación por los pecados a través del sacrificio y una anunciada vida de penitencia siguiendo de manera coherente los preceptos cristianos. El rompimiento de un cielo al atardecer —o quizás el amanecer— (foto 4.138), mientras el estentóreo coro de la banda sonora alcanza el máximo volumen, nos conduce a esa sensación de trascendencia resumida en que, sobre la palabra «fin», las voces del coro entonan: «Amén».

4.138



En cierto modo, esta dimensión moralizante expresada en *Pequeñeces* define el trayecto del melodrama en el cine español de los años cuarenta y parte de los cincuenta. De ahí parte su diferencia fundamental con las *women pictures* de Hollywood de esos años. En las producciones americanas, las tramas sentimentales, en las que se suelen vincular cuestiones amorosas y de maternidad, acostumbran a alcanzar un paroxismo en el final del filme. Entonces, el personaje femenino sufriente debe enfrentarse en soledad a su dolor. Sin embargo, en las películas españolas hay una respuesta preparada para taponar ese abismo, la que deriva de la moral católica: la expiación de las culpas consigue el perdón; el sacrificio, la promesa de felicidad en la otra vida. Cuando no existe este consuelo espiritual, lo que queda es un vacío

existencial demasiado angustioso. Un vacío que, como ocurre en *Nada* (Edgar Neville, 1947), explorarán de manera decidida las películas más provocativas del momento.

La clave fundamental del cine de mujeres en la España franquista, más allá de la base melodramática y el enfoque sentimental de las relaciones amorosas, se sustenta en la constante presencia de traumas y de un sentimiento de culpabilidad que se ha de resolver (y expiar) de alguna manera, como ya hemos visto en *Pequeñeces* o en los filmes estilizados tipo *El escándalo* o *El clavo*. Cuando abandonan el pasado y se dirigen a las espectadoras del presente, no hay foco de traumas y culpabilidades más adecuado que la propia Guerra Civil. Uno de los casos más interesantes de los primeros años del franquismo lo constituye *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1942). La película se sitúa en Sevilla, retaguardia de la zona nacional acosada esporádicamente por bombardeos a cargo de la aviación republicana. A la ciudad llega el nuevo juez don Servando (Fernando Fernández de Córdoba), que ha dejado a su novia en la incesantemente fría y lluviosa Galicia para encontrarse con la exuberante vida meridional. Su diligencia le hace poner en marcha un antiguo caso abandonado de un sospechoso suicidio que pudo ser en realidad un crimen. Los azares le conducirán a entablar relación con la familia de la víctima, cuya presencia fantasmal en el hogar se manifiesta, como en todo drama gótico que se precie, a través de su enorme retrato en el que fijan ocasionalmente su atención los distintos personajes. El drama romántico se define a través de dos historias de amor. La de la jovencita Reyes (Pastora Peña) con su misterioso, maduro y atormentado tío Pablo (Alfredo Mayo) adopta muchas convenciones de ese imaginario de la novela romántica popular, además de incorporar una derivación de intriga criminal. La escena culminante de su historia se plasmará en el momento en el que se declararán un amor que no deja de ser culpable, por la presencia del recuerdo de la madre y también, cómo no, por su propio vínculo familiar. Orduña opta en este momento por perfilar sus rostros a contraluz, dejándolos casi invisibles (foto 4.139). Por otro lado, el incipiente interés de Servando por la chispeante Angustias (Antoñita Colomé) planteará el tema de la posible traición a la novia abandonada en Galicia. Ésta aparece de vez en cuando en escena esperando ansiosa e infructuosamente cartas desde el sur. La alegre andaluza, que no desaprovecha la ocasión para cantar alguna copla (foto 4.140), irá convirtiéndose en un personaje más grave al tiempo que la película penetra en la intriga criminal y los traumas de los personajes, de modo que finalmente aparecerá embutida en un rígido traje de enfermera radicalmente opuesto a su configuración anterior (foto 4.141). La amenaza al equilibrio moral se resuelve por una providencial bomba de la aviación enemiga que destroza el hospital en el que trabajaba Angustias. La vuelta a la normalidad y a la paz se consigue en una perfecta transición que nos conduce desde la fiesta de las Cruces de Mayo, con andaluzas bailando junto a la fuente de un patio que recuerda mucho al de la versión de *Morena Clara* de 1936 (foto 4.142), hasta la lluvia que cae sobre el suelo de Galicia mientras

llega, por fin, una carta desde el sur.


4.139 4.140 4.141 4.142

Pero quizás el melodrama de mujer más imbuido por un enrevesado planteamiento de traumas y culpas que encuentran redención a través del amor sea *Porque te vi llorar* (1941), también dirigido por Juan de Orduña. La noche del 18 de julio de 1936, una pareja de jóvenes de la alta sociedad asturiana celebra una gran fiesta de compromiso con sus padres y familiares. De repente, irrumpen en la mansión unos milicianos de aspecto patibulario. Se llevan al muchacho que aparecerá poco después muerto en una cuneta. Mientras tanto, la chica es violada. Tiempo más tarde, María Victoria (Pastora Peña) debe convivir con un sentimiento de humillación y culpa ante sus padres y el resto de sus antiguos amigos que, sin embargo, no repercute en su amor maternal por el hijo producto de aquella violación. Cada vez más desesperada por su marginación, María Victoria pide a la Virgen que la ayude. Unos inesperados cambios de luz junto a la figura del altar parecen ser interpretados como una señal milagrosa. En realidad, han sido provocados por un testigo de la escena, José (Luis Peña), un electricista que visitará poco más tarde a María Victoria para reclamar la paternidad del niño. María Victoria interpreta la desafiante actitud de José como si éste hubiera sido su violador y le rechaza, pero las circunstancias la obligan a asumir finalmente un matrimonio de conveniencia con la persona a quien más detesta. José es un hombre misterioso (de nuevo el lugar común de la literatura romántica para mujeres) que despierta cada vez más la curiosidad y la atracción de la joven hasta que, finalmente descubre que no fue en realidad su violador, sino un caballero mutilado de guerra del bando nacional. Imposibilitado para tener hijos, sólo quiere formar con ella y el niño una familia. La explicación para su extraña actitud se interpreta como la única estrategia posible para que María Victoria olvidara su rencor y su odio. Y, en la mejor tradición de los *weepies* o «cine de llorar» consumido por

las mujeres, José confiesa que lo que le movió a involucrarse en la vida de María Victoria fue, simplemente, que la vio llorar en la iglesia. María Victoria y José (elocuentes nombres para una familia desde la que se funda la nueva España) afrontan el futuro superando los traumas y los conflictos de un pasado cuyas heridas parecen cicatrizar. Mientras tanto, para dar una dimensión más evocadora a la historia, el filme se recrea en la naturaleza asturiana y su folclore. En tan enrevesada trama, la naturaleza interviene como metáfora de las pasiones que afloran en los momentos culminantes, como esas olas que permanentemente percuten sobre el puerto del pueblecito costero en el que transcurre la acción (foto 4.143).



4.143

Un modelo más convencional de los *weepies* nos remite también a ese universo de amores imposibles característico de la literatura popular. Algunos relevantes ejemplos del cine del período utilizan estas convenciones para captar la atención de las espectadoras. En *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943) se produce el encuentro, tras el dramático descarrilamiento de un ferrocarril, de una mujer madura y desengañada que halla de nuevo la posibilidad de enamorarse de un hombre más joven que ella, aunque comprometido. El ambiente romántico de un pueblecito catalán en fiestas servirá de marco para la historia de una noche que adquiere un halo de irrealidad. Sin embargo, la mujer madura acabará renunciando a ese amor imposible con magnanimidad. La renuncia al amor verdadero está también presente en otro interesante filme, *El fantasma y doña Juanita* (Rafael Gil, 1944), que narra el amor entre el payaso de un circo y una muchacha acomodada. La reconstrucción estilizada del pasado y el poder evocador de los recuerdos que estructuran la película refuerzan un final de exacerbada sentimentalidad.

Esas heridas del pasado, expresadas a través de la pérdida del objeto amoroso, la soledad, la melancolía o incluso la locura, definen un panorama que aflora constantemente en el cine español de los años cuarenta, plagado de «agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable»[351]. Algunas de las películas más significativas del período llevan a cabo esta exploración del trauma a través de una estilización que afecta no sólo a la puesta en escena, sino también a la concepción del relato. *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948) cuenta la historia de Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez), un hombre para el que

el cine es toda su vida. Nacido a principios del siglo XX, literalmente durante la demostración del cinematógrafo Lumière en una barraca de feria, su vida estará acompañada de la imagen en movimiento. Sus recuerdos de infancia se resumen en los momentos de emoción que compartía con sus amigos en la sala de cine, o en el zootropo que ganó su padre en la feria el día de su nacimiento. Incluso su enamoramiento de Ana (María Dolores Pradera) se revela mientras ven juntos en la pantalla *Romeo y Julieta* (Romeo and Juliet, George Cukor, 1936). Carlos comienza a ganarse un cierto prestigio en el mundillo cinematográfico a través de sus escritos y de las películas que realiza para un modesto productor, aspectos condensados a través de imágenes estilizadas (fotos 4.144 y 4.145), pero todo se vendrá abajo durante los enfrentamientos del 19 de julio en Barcelona. Mientras él filma intrépidamente las luchas callejeras (fotos 4.146 y 4.147), Ana muere en su casa por una bala perdida. No haber estado a su lado para protegerla trastorna a Carlos, quien abandona el cine y, pasando la frontera, se alista en las tropas nacionales. Al final de la guerra, su depresión le lleva a vivir aislado en una pensión hasta que su amigo Luis (Alfonso Estela), ahora incipiente estrella de la interpretación, viene de nuevo a su encuentro. Una noche le convence para ir a ver juntos *Rebeca*, sin duda la película americana más impactante en el imaginario del público cinematográfico del primer franquismo junto con *Gilda* y *Lo que el viento se llevó*. La historia de *Rebeca* contiene demasiados rasgos comunes con su propia historia, lo que supone una prueba de fuego que le transporta al origen de su trauma, en una dramática escena en la que Carlos repasa viejas películas familiares que reviven fantasmáticamente a su esposa muerta (fotos 4.148 y 4.149). Sin embargo, la experiencia le ayudará a superarlo y permitirá que Carlos vuelva al cine rodando un poema cinematográfico (titulado precisamente *Sombras*) con su amigo Luis y, poco más tarde, una película que el espectador descubrirá que comienza exactamente igual que la que está viendo, con sus padres posando en el estudio de un fotógrafo de principios de siglo. El cierre en bucle del filme nos conduce a pensar en esa experiencia autobiográfica, convertida en ficción cinematográfica como manera de superación del trauma y de la consecución del éxito profesional.



Quizás el caso más importante de exploración del trauma de la guerra, vinculado además con cierto imaginario de la novela popular para mujeres, sea *Nada* (Edgar Neville, 1947). Con apenas veintitrés años, Carmen Laforet, una joven que había devorado a Proust y probablemente también bastante literatura romántica, ganó el Premio Nadal de 1944 con una novela cuyo conciso título, *Nada*, mantenía ciertos resabios existencialistas. La precisión del lenguaje, desprovisto del énfasis y emperifollamiento de la retórica oficial, así como su «limpieza ideológica y política»[352], crearon un fenómeno singular de éxito de público y, a la vez, reconocimiento de gran parte de los intelectuales del período, incluidos los exiliados. Algunos de los rasgos de esa presencia gótica de la literatura romántica para mujeres se encuentran en los personajes atormentados o en el ambiente opresivo de la mansión, que en este caso se transfigura en un edificio moderno de Barcelona. Allí, como nos dice la joven narradora, cobran presencia los fantasmas nada más llegar Andrea (Conchita Montenegro) a casa de unos familiares que la hospedarán mientras estudia en la universidad: «En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos, vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales»[353]. Desde luego, tampoco falta el hombre misterioso y atormentado que fascina a la recién llegada a ese mundo hostil. La vinculación con las versiones más convencionales de la literatura de las

hermanas Brontë, e incluso con sus adaptaciones cinematográficas[354], está latente en la película de Edgar Neville. El edificio en el que se desarrolla la acción es mostrado de manera siniestra, inquietante, por la fotografía de Manuel Berenguer a través de una iluminación de clave baja que acude de nuevo a referentes expresionistas. Este tono también se mantiene en el diseño de las calles de la ciudad (fotos 4.150 y 4.151). Los personajes con los que se topa Andrea se caracterizan por sus reacciones extremas, y todos arrastran traumas del pasado que van emergiendo en el transcurso del filme. Pero, al contrario de los ejemplos que vimos anteriormente, la película no plantea posibilidad de redención. Casi en la línea del pensamiento existencialista del período, hay un vacío angustioso que se condensa de manera alegórica en el suicidio de su tío Román (Fosco Giachetti) quien cae al vacío por el hueco de la escalera de ese edificio fantasmal (fotos 4.152 y 4.153). La puesta en escena marca esos tonos lúgubres de manera coherente con el goticismo de la historia y el punto de vista de la angustiada narradora ante las experiencias que tiene que afrontar[355]. Finalizando el círculo del relato, que arrancó precisamente con la entrada de Andrea en la casa, su salida es enfatizada por un *travelling* que vuelve a introducir al espectador en ese espacio ahora vacío. Ante él se presenta imperturbable y fantasmal, guardián de tragedias de las que no hay escapatoria posible (fotos 4.154 a 4.156).


4.150 4.151 4.152 4.153 4.154

4.155





4.156

Las tendencias a la estilización de este cine de mujeres melodramático se manifiesta en dos películas culminantes, ya de los años cincuenta, que comparten su posición extremada, podríamos decir manierista, de las convenciones del género: *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956). Es necesario señalar que, detrás de ellas, se revela una idea intelectualizada, «de tesis», a la hora de abordar el material narrativo. Está vinculada a la actitud de cineastas interesados por una etiqueta que comienza a hacerse cada vez más importante durante ésos: la de *autor*. La política de autores de *Cahiers du Cinéma*, extendida desde finales de los años cuarenta, había mostrado la ruta del futuro de la modernidad cinematográfica: frente a las restricciones expresivas y la perspectiva colectiva del producto industrial, la libertad del *cineasta artista* como auténtico creador[356]. Además de la crítica más influyente del momento, el papel relevante de los festivales internacionales también sirvió para cimentar esta idea y la comercialización del cine en torno a la marca autoral, dando paso a un nuevo modo de entender el *prestigio*. Éste ya no se basaba en la exquisitez de la factura industrial, sino en la firma del artista comprometido con un proyecto estético y, normalmente, también ético o político. De este modo, a partir de dos historias semejantes de solteronas con sus corazones rotos por el engaño de los hombres, surgieron unas películas que suponen tanto la culminación de un trayecto previo del melodrama de mujeres, como la apertura a las nuevas formas de autoría alentadas por la crítica del período. En *Cielo negro*, Emilia (Susana Canales), una pobre modistilla dedicada al cuidado de su delicada madre, deja pasar sus días consumida en fantasías y amores platónicos. Una noche, guiado por un sentimiento de agradecimiento que Emilia confunde con una iniciativa amorosa, su amigo Ricardo (Luis Prendes) la invita a ir a la verbena. Exultante de felicidad, Emilia se deja llevar por el entusiasmo en su primera noche de fiesta mientras luce un caro vestido que ha tomado prestado de la firma de costura en la que trabaja. De repente, se desata una fuerte tormenta, y Emilia y Ricardo son separados por la multitud. Además, ella pierde las gafas, sin las que es incapaz de ver. El dramatismo de la escena culmina con Emilia arrodillada en el suelo buscando las gafas y manchando su vestido de barro. Este detalle es uno de tantos en el que los objetos que aparecen en el filme cobran una dimensión simbólica relacionada con la pérdida, la rotura, etc.[357], así como las escenas que la mostrarán constantemente atravesando puertas y umbrales que la aprisionan, de manera

semejante a los recurrentes pájaros enjaulados presentes como única distracción de la casa en la que vive con su madre (fotos 4.157 y 4.158). Siguiendo con la escena de la lluvia, mientras Emilia se arrastra por el barro, un payaso de la feria incrementa la angustia de la situación vociferando proclamas pseudopoéticas para, posteriormente, ser el único que se apiada de la infortunada muchacha (fotos 4.159 y 4.160). En todo este fragmento hay una retórica recargada que, en cierto modo, traspasa los límites de las convenciones del género y lo conduce a un exceso marcado por la perspectiva autoral. Desde luego, dada la resolución del filme, no parece que la pretensión de Mur Oti sea contemplar esas fórmulas desde la ironía o la parodia. Más bien parece tratarse de un *autor autoconsciente* que quiere mostrar elocuentemente la rotundidad de su dominio de los recursos expresivos del género. De este modo, el filme finaliza con un famoso *travelling* que va a perseguir a Emilia desde el viaducto en el que está a punto de suicidarse hasta una iglesia. Se trata de un plano muy complejo, un auténtico *tour de force*. De nuevo bajo la lluvia, la imagen se sostiene durante algo más de dos minutos sobre el cuerpo de la mujer corriendo (foto 4.161). La escena cobra un carácter muy físico, ligado al cansancio, a la desesperación que trasluce el rostro de la actriz y que culmina con la irrupción en la iglesia. La consagración de la misa devolverá la esperanza a una Emilia que, desde lo profundo de su desesperación, lanza un sentido ruego: «Dame la paz, Señor, y aparta de mi espíritu las visiones de muerte que me turbaron un instante. Dame la paz, Señor… ¡La paz!». Un picado sobre la muchacha implorante nos devuelve de nuevo a ese ámbito espiritual desde el que es posible la redención (foto 4.162), tal como hemos venido viendo desde el final de *Pequeñeces*.


4.157 4.158 4.159 4.160

4.161   4.162

Buscando una conclusión radicalmente distinta, el forzamiento de las convenciones del melodrama en este cine de mujeres encuentra una de sus expresiones más depuradas en *Calle Mayor*. La historia de esta solterona de provincias mantiene una clara vinculación con una serie de precedentes literarios y cinematográficos, tanto *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches, como *Los inútiles* (I vitelloni, Federico Fellini, 1953) o *Marty* (Delbert Mann, 1955)[358], aunque, en sus memorias, Bardem extiende sus fuentes incluso a *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca[359]. Isabel (Betsy Blair), apura el final de su juventud soportando la presión de no tener novio en una pequeña ciudad gris y anquilosada. Su vida cotidiana se resume en los paseos por la calle Mayor para tropezarse una y otra vez con los mismos conocidos. Los hombres jóvenes del lugar tampoco tienen una vida apasionante: las copas a la salida del trabajo, los ocasionales desahogos en un escondido bar de alterne y las bromas pesadas a sus convecinos permiten combatir el tedio cotidiano en la ciudad provinciana. A este mundo llega Federico (Yves Massard), que viene a ofrecer una mirada externa, desapegada y crítica sobre la vida del pueblo y, fundamentalmente, sobre las acciones de su amigo Juan (José Suárez). Éste se siente atormentado porque ha consentido en participar en una de esas bromas pesadas. Arrastrado por sus amigos, ha hecho creer a la solterona Isabel que está enamorado de ella y que se van a casar. Ante este planteamiento narrativo, Bardem dispone un arsenal de estilemas del género del melodrama de mujer para llevarlos al exceso. Esto se deja traslucir, por ejemplo, en la caracterización del sufriente personaje femenino, definido tanto por su extremada dulzura como por su ciega ingenuidad. Se une a esto la focalización del relato, que permite que el espectador tenga siempre más información que el personaje que va a sufrir el golpe y, por lo tanto, viva con mayor intensidad su drama. Por supuesto, también a través de la densidad que cobran los objetos como símbolos o depositarios de las emociones. Isabel ha preparado con esmero un vestido para ir al baile con su novio. Es su oportunidad de desquitarse por los años de sufrimiento en silencio, mientras veía a las demás muchachas bailar con sus acompañantes. Pero Federico le cuenta toda la verdad, descubriéndole la cruel broma y sumergiéndola en un dolor que Bardem expresa a través de planos vinculados al punto de vista de ella dirigidos hacia el espacio vacío del salón de baile (foto 4.163), mientras que, en la banda sonora, el sonido tortuoso de un piano que alguien está afinando expresa

simbólicamente su sufrimiento. En la escena final, el vestido que Isabel pensaba llevar al baile, colgando sobre el cuerpo estático de un maniquí, ocupa un lugar relevante en el espacio (foto 4.164). La imagen siguiente, que cierra el filme, es un primer plano de Isabel tras la ventana mientras golpea la lluvia como metonimia de sus lágrimas (foto 4.165). Toda esta acumulación de símbolos y de énfasis retórico muestran el uso por parte de Bardem de algunas de las convenciones más elementales de los *weepies* para forzar, desde el exceso, las bases del género. Pero obviamente, este trabajo tampoco se deriva de una reflexión puramente estética que pretende parodiar las convenciones más trilladas. Detrás de la utilización de un género tan popular hay varios objetivos: por supuesto, buscar la aceptación del gran público (la película tuvo un considerable éxito comercial); pero, al mismo tiempo, demostrar su posición de *autor autoconsciente* de un uso estilizado y a la vez excesivo de estas convenciones de cara a la crítica internacional que lo celebraba en los festivales. Y junto con todo esto, articular el mensaje político implícito en el filme cuyo mayor paladín es el personaje de Federico, manteniendo, imperturbable en su probidad, una posición ética y regeneracionista ante esa sociedad fosilizada y brutal. De manera muy elocuente, ese final con el rostro de Isabel tras la ventana, medio oculto por la lluvia, se aleja del motivo de la redención espiritual de *Cielo negro* y sus predecesoras. Como en los *weepies* americanos, abisma al personaje al vacío de su dolor y no le deja escapatoria. Pero previamente, Bardem nos ha hecho saber que ella ha tenido, al menos, la oportunidad de escapar del pueblo en una escena en la estación elaborada con el énfasis del suspense y del montaje constructivo. Las cosas no cambian porque Isabel no quiere. Los cambios, como predica incansablemente Federico, deben provenir de la actitud comprometida de cada uno. Un mensaje que en la España de 1955 resultaba más que elocuente.

4.163



4.164 4.165



Bardem era un notorio comunista que, junto con Ricardo Muñoz Suay y otros cineastas e intelectuales del momento, entendía que el cine debía cumplir una función esencial en la tarea de minar las bases intelectuales y políticas de la dictadura. El Partido Comunista (PCE) había comenzado a reorganizarse clandestinamente en el interior del país. Aunque eran perseguidos y estrechamente vigilados, algunos personajes destacados, sobre todo del ámbito de la cultura, eran tolerados por el Régimen con el fin de dar una imagen exterior de cierta permisividad. Esta tolerancia conocía ciclos de mayor represión si se producían perturbaciones en el orden social. Por ejemplo, Bardem, que se había labrado un prestigio internacional por los premios de *Bienvenido míster Marshall* (en la que participó en el guion) y sobre todo por *Muerte de un ciclista* (1955), con la que ganó el Premio de la Crítica del Festival de Cannes, fue detenido durante el rodaje de *Calle Mayor* en un contexto de represión generalizada debido a algunos disturbios que se habían producido en Madrid. La respuesta internacional a esa detención se plasmó en peticiones firmadas, entre otros, por Charles Chaplin o C. T. Jung. Una vez liberado, Bardem concluyó el filme y lo presentó en el Festival de Venecia, donde consiguió de nuevo el Premio de la Crítica Internacional y el aplauso generalizado del público. Un público consciente de que, elogiando la obra de Bardem, lanzaba un mensaje de apoyo a la oposición al Régimen franquista. Pero éste era un proceso que no dejaba de tener un cierto componente perverso, puesto que a su vez la dictadura usaba de escaparate a estos intelectuales y artistas para homologarse internacionalmente con las democracias occidentales.

Además de los filmes de mujeres, entre estas historias basadas en la aparición de un trauma y su expiación a través del sacrificio redentor no podemos dejar de mencionar el cine religioso. Jo Labanyi puso estas películas en el reverso de las mujeres dominantes del cine histórico vinculadas también al imaginario de un hombre frágil, asexuado, arrastrado por motivaciones espirituales o conflictos internos[360]. En cierto modo, el modelo del cine religioso supone una prolongación de las características del melodrama que sublima la sentimentalidad, aunque en este caso apunta tanto a la trascendencia como al mantenimiento de un orden social basado en la ética cristiana. *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950) es una de las películas clave para entender estos procesos. Describe el trayecto de un personaje, Javier Mendoza (Fernando Fernán Gómez) que proviene directamente del cine de aventuras militares del franquismo del tipo *¡A mí la Legión!* o *¡Harka!* Oficial de la Legión, pendenciero, jugador y bebedor, aparece al principio del filme armando gresca en un prostíbulo (foto 4.166). Pero la muerte de un compañero de armas le conducirá a un conflicto interior que desembocará en el sacerdocio (foto 4.167). De manera consecuente con la mayoría del cine religioso de estos años, lo que propone el filme es no tanto una introspección en la espiritualidad del personaje como una aproximación crítica a las costumbres que se ven como corruptas y desintegradoras de la familia y del orden tradicional[361]. Los espectadores siguen el trayecto de un sacerdote enfrentado a dilemas sociales y morales en los que siempre hay una

separación diáfana (y por tanto melodramática) entre el bien y el mal. Las elecciones asumidas al final por los personajes, siguiendo la guía del sacerdote, tienen siempre un carácter ejemplar, pedagógico, de acuerdo con la doctrina de la Iglesia. Para hacer viable este tipo de mensajes, los filmes deben echar mano de unas convenciones genéricas secundarias bien conocidas por el espectador, aunque siempre bajo el manto unificador del melodrama. En el caso de *Balarrasa* incorpora hacia la mitad de la película una trama criminal que sigue ciertas convenciones del cine negro para conseguir que el espectador entienda bien la naturaleza de las elecciones planteadas.

4.166





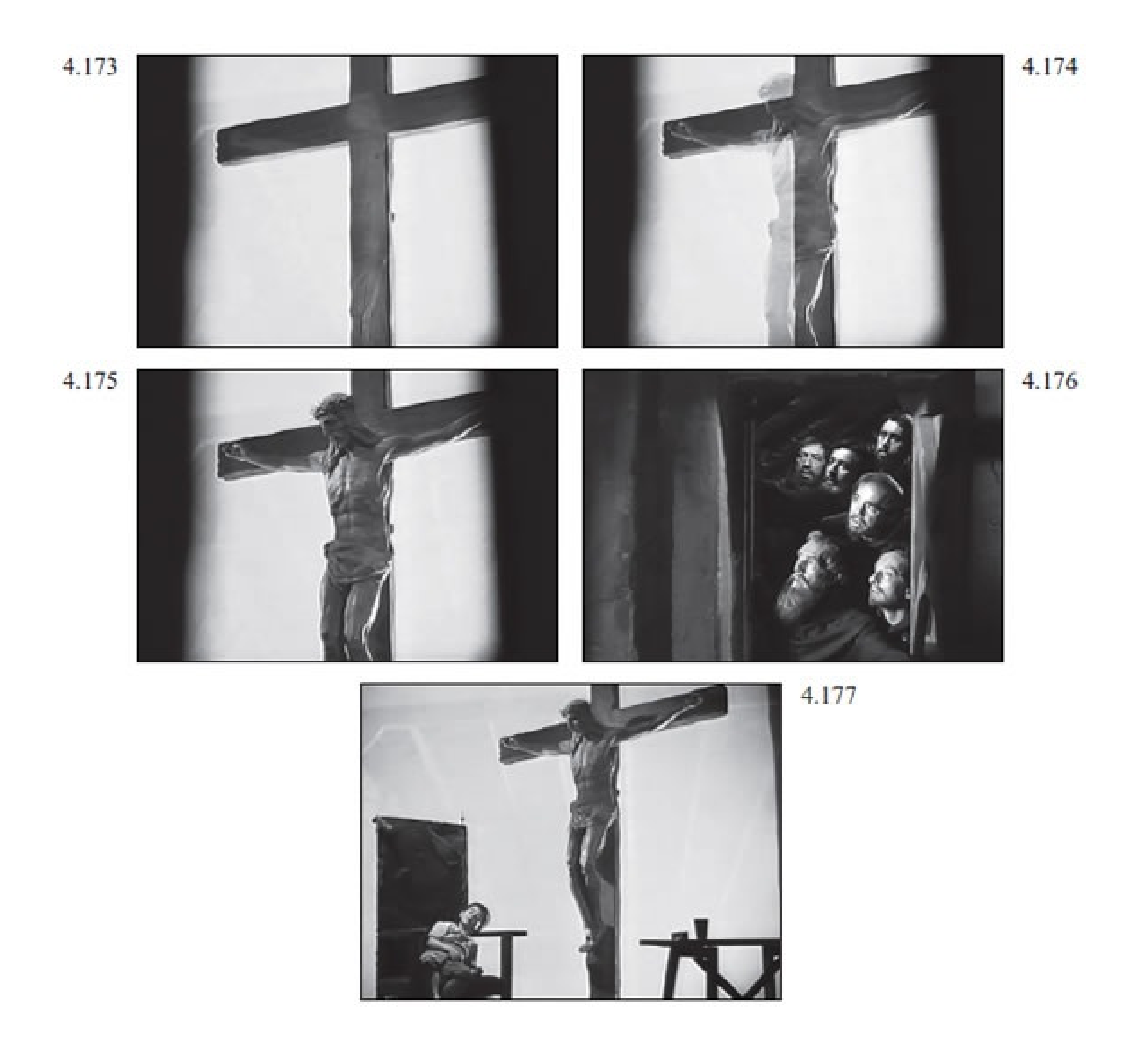
4.167

Pero quizás el ámbito fundamental de la actitud moralizante del cine religioso durante aquellos años se refiera a lo que se llamaba entonces la *cuestión social*. El cine protagonizado por sacerdotes será el que exponga con mayor claridad la cara amarga de la sociedad española del momento, con la marginación, la pobreza y los suburbios de chabolas rodeando las ciudades como un tema recurrente. La caridad cristiana aparecerá, en la mayoría de los casos, como solución viable a ese estado de cosas. Como afirmaba irónicamente Fernando Fernán Gómez, los pobres estaban de moda. Esta presentación de la labor del apostolado sobre los marginados de la sociedad y los beneficios de la caridad se remonta a filmes de principios de los cuarenta, como *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), en el que el mensaje pedagógico y el patriótico se entremezclaban en una fórmula de enseñanza inspirada tanto en el humanismo cristiano como en la disciplina militar. Hay que tener en cuenta que este tipo de planteamientos correspondía además a un momento en el que los sectores nacionalcatólicos del Régimen comenzaban a pugnar por la preeminencia política frente a los falangistas, aspecto que se consumaría poco después de la realización de este filme, con el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de las potencias del Eje. El control de la educación, desde la infantil hasta la universitaria, se convirtió en uno de los bastiones decisivos de la creciente influencia de las fuerzas nacionalcatólicas, que además presentaban estructuras organizadas a través de agrupaciones como el Opus Dei o Acción Católica. Estos grupos actuarían cada vez más como *lobbies* políticos, culturales y económicos situados en el corazón de la administración franquista, lo que determinó su configuración interna a lo largo de los años cincuenta y sesenta, como veremos en el próximo capítulo. La utilización del cine como vía de adoctrinamiento por parte de la

Iglesia, impulsada también desde el Vaticano, cuajó en diversos ámbitos: desde las revistas especializadas (como *Film Ideal* o la *Revista Internacional del Cine*), hasta festivales como la Semana Internacional de Cine Religioso de Valladolid, pero sobre todo con iniciativas como la productora Aspa Films, en la que participaron de manera decisiva el director Rafael Gil y el guionista Vicente Escrivá. *Balarrasa* fue el primer gran éxito de la productora, que a continuación llevó a cabo proyectos como *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), apoyadas en una factura académica y de *qualité* para construir sus edificantes relatos[362]. Quizás el fenómeno más importante del cine religioso de aquellos años sea, a su vez, la película más desconcertante y turbadora de todo el ciclo: la popularísima *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Película de enorme complejidad a pesar de su tono de fábula infantil (de nuevo hay un narrador implícito, en este caso un monje que atiende a una niña enferma y le cuenta esta historia edificante para distraerla), nos presenta a Marcelino (Pablito Calvo), quien, abandonado de bebé a las puertas de un monasterio de frailes, es acogido por éstos y criado con tanto cariño como paciencia ante sus travesuras. Sin embargo, Marcelino añora la compañía de otros niños y sobre todo de su madre. De carácter alegre y dado a las fantasías, crea un amigo imaginario y queda muy impresionado por el encuentro con una mujer que busca a su hijo, en una escena que tiene algo de sobrenatural (foto 4.168). La carencia de la figura materna entristece a Marcelino, pero sigue con sus juegos y aventuras, que ocasionalmente tienen como víctima al malvado alcalde de la villa, empeñado en expulsar a los monjes del caserón que ocupan. Los frailes le han prohibido a Marcelino acercarse al ático del edificio, pero un día el niño se aventura a entrar y encuentra una enorme estatua de Cristo crucificado que los monjes guardan allí. El niño comienza a hablar a la estatua como antes hablaba con su amigo imaginario y le lleva comida. En una escena de corte fantástico, Marcelino le ofrece a la estatua un trozo de pan y, milagrosamente, una de las manos del Crucificado cobra vida y forma humana, recogiendo la ofrenda del niño (fotos 4.169 a 4.172). A partir de ese momento, Marcelino proveerá a la estatua de alimento y pasará ratos clandestinos en compañía del Cristo, desarrollando su inocente amistad. Complacido con el niño, el Crucificado le ofrece otorgarle su máximo deseo. Marcelino pide conocer a su madre en el cielo. En una escena rodada por Vajda con particular intensidad, se produce la dulce muerte del pequeño ante la mirada asombrada y al mismo tiempo devastada de los monjes, que asisten al momento milagroso. En una imagen llena de luz pero también con un tono irreal, sin profundidad y de evocación mística[363], el plano nos muestra al niño recostado sobre el brazo de una silla, como dormido, y a su lado la estatua que ha abandonado su forma divina para transmutarse de nuevo en escultura (fotos 4.173 a 4.177). El juego con lo fantástico permite un momento de incertidumbre que apenas puede encubrir una sensación, digámoslo así, de horror sublime. Un cierto tono perverso en el tratamiento de la muerte infantil, y también una espiritualidad turbadora, son las características fundamentales de este

filme español que fue el que más tiempo permaneció en cartel desde el final de la Guerra Civil hasta finales de la década de los cincuenta. También constituyó, en parte, un modelo en la representación cinematográfica de lo sobrenatural, de lo milagroso, a menudo rozando lo escabroso, que el cine religioso de estos años utilizaría frecuentemente como estrategia de espectacularización o atracción de la mirada del espectador. Por traer otro ejemplo a colación, *Molokay/La isla maldita* (Luis Lucia, 1959) explotará con desasosegante fuerza la descomposición de los tejidos corporales por la lepra, creando un correlato angustioso (si no horroroso) en el tratamiento del cuerpo que apenas puede ser contenido por el mensaje espiritual.


4.168
4.169
4.170
4.171
4.172



Pero la vía más interesante del cine religioso de estos años nos conduce de manera directa, como hemos visto antes, a la mostración de los sectores más miserables de la sociedad en los que la presencia del sacerdote resulta decisiva para encontrar una salida no sólo espiritual, sino también de la marginación. Con una clara vinculación a los debates sobre el neorrealismo, tan de moda en aquellos años, algunos cineastas asumieron este formato para construir un mensaje de cambio social en el contexto de la dictadura, aunque apelara fundamentalmente a la caridad cristiana y a las buenas intenciones. Un caso bastante curioso es el de *Día tras día* (1951), dirigida por Antonio del Amo y puesta en marcha por una productora que contaba con muchos miembros del IIEC y, por cierto, con notables técnicos y artistas que apenas algo más de una década antes estaban comprometidos con la causa republicana (Juan Mariné, Jesús G. Leoz, Ricardo Muñoz Suay o el propio Del Amo). La película utiliza como marco los ambientes de la pequeña delincuencia y la marginación que se desarrolla alrededor del Rastro madrileño. Para eso utiliza, en la presentación, planos documentales de una jornada habitual del popular mercado, aunque las entremezcla con imágenes con actores reconstruidas para el filme (fotos 4.178 y 4.179) y sobre todo con la presencia dominante de una voz narradora que descubriremos enseguida que pertenece al párroco del barrio. El recorrido por la cotidianidad de los pequeños delincuentes, jóvenes sin futuro, salpicada con la

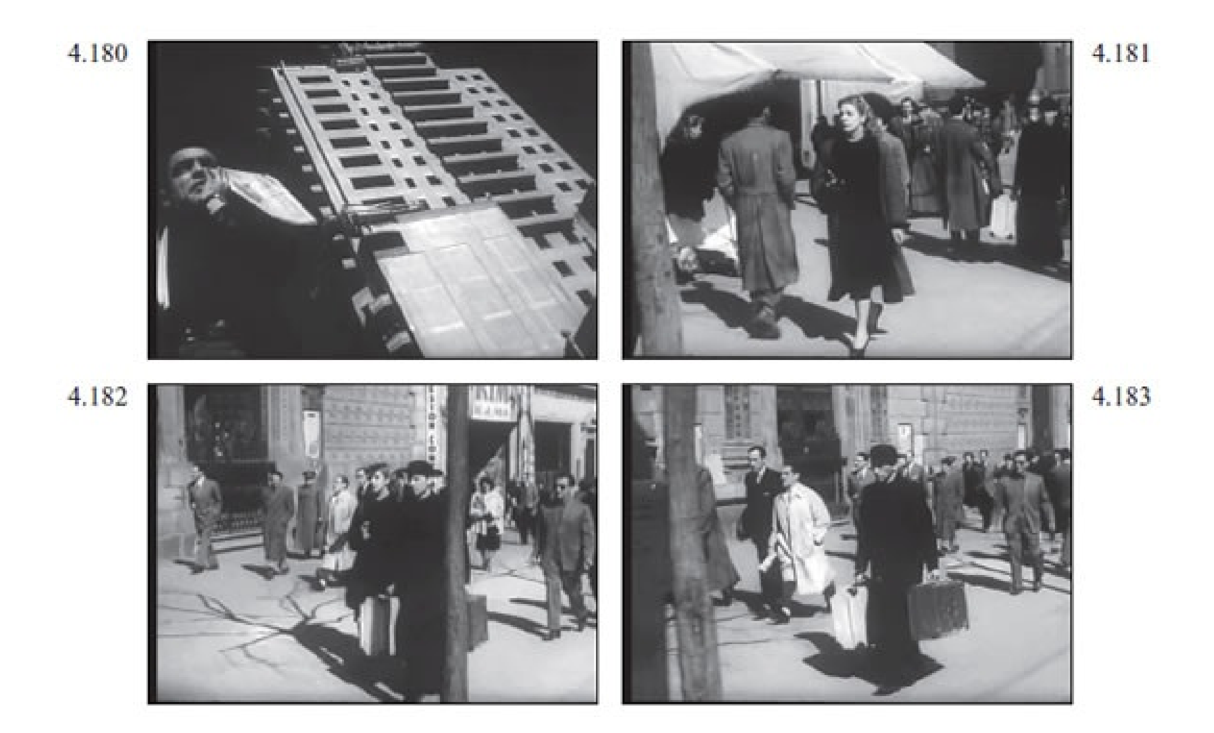
convivencia en el patio de vecinos, con sus enfrentamientos y pasiones larvadas, permiten una descripción poco complaciente de ese ámbito social, aunque el tono moralizante apuntará hacia la abnegada labor del sacerdote por hacer salir de la delincuencia a los jóvenes y conducirlos para llegar a ser, como nos indica el cartel que abre el filme, «hombres de provecho para el día de mañana». Otro ejemplo particularmente interesante lo constituye el filme *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), sobre todo, por lo que presenta de reflexión metacinematográfica no carente de ironía. En su arranque, un narrador nos explica que el equipo pretendía hacer un documental sobre Madrid. Se suceden algunas imágenes que este narrador califica de «postales» con los lugares más emblemáticos de la ciudad (la Cibeles, la Gran Vía…) e incluso una imagen tomada con un ángulo muy marcado que el narrador tacha de «picardía con vistas a un certamen internacional» (foto 4.180). Este tono autorreflexivo culmina cuando el equipo de rodaje decide comenzar a filmar las calles de Madrid con una cámara oculta en un camión y el narrador nos dice: «Salimos a la calle para volver a inventar una vez más el neorrealismo». Finalmente, esa cámara aparentemente dedicada a perseguir transeúntes anónimos se fija en un cura (Adolfo Marsillach) que camina apresuradamente con dos maletas (fotos 4.181 a 4.183). Aunque aparentemente le pierde en una boca del metro, lo vuelve a encontrar por casualidad junto a la plaza de toros de las Ventas y decide finalmente seguirle para contarnos su historia. Sólo después de este prólogo, autoconsciente e irónico, que parece bromear con la idea de Cesare Zavattini de que la auténtica película neorrealista consistiría en seguir la jornada de cualquier obrero encontrado en la calle, comenzarán los títulos de crédito para trasladarnos a la historia de una comunidad miserable de los suburbios de Madrid, en la que la labor abnegada de un sacerdote consigue, con todos los tópicos del melodrama religioso al uso, niños incluidos, que la comunidad encuentre la esperanza y tenga visos de prosperar.

4.178





4.179



4.180 4.181 4.182 4.183

En esta línea temática de traumas, culpas y venganzas con cierta estilización, pero también configurando un precedente de las tendencias realistas posteriores[364], aparece otro grupo significativo de películas. Ya vimos en su momento que la España negra había llamado la atención de los intelectuales que dejaron testimonio de la parte del país que parecía ajena a los procesos de cambio de la modernidad. Desde Unamuno o Gutiérrez Solana hasta Buñuel, se hizo patente una parte de España que suponía el envés de las transformaciones conocidas en el ámbito urbano. Una de las plasmaciones más célebres de la inmediata posguerra fue la novela de otro franquista que se fue desencantando con el tiempo. Me refiero a *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942). Su tono exacerbado y bronco, relatando la historia de un campesino iracundo que cometía varios asesinatos, legitimaba, en parte, la visión política franquista sobre un país brutal que había que domesticar con mano dura[365]. Sin llegar a ese extremo, podemos observar la aparición de un número considerable de películas de historias violentas vinculadas al mundo rural y al trauma de la modernización. En ellas, el peso del realismo decorativo, combinado a menudo con el melodrama estilizado, configuraba un modelo muy representativo del cine del primer franquismo. Dentro de esta tendencia podemos mencionar *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), basada en un relato de Pedro Antonio de Alarcón, en la que se describe la extensión de la minería del carbón por Asturias, lo que obliga a ir desplazando, no sin enfrentamientos violentos, a los campesinos de sus tradicionales e idealizadas formas de vida. Situada en un ambiente más moderno, *Tierra sedienta* (Rafael Gil, 1945) plantea la desaparición de un pueblo por la construcción de un pantano. Los lugareños rumian su odio contra los que levantan la presa mientras llevan a cabo sabotajes contra la maquinaria. A ese lugar llega un nuevo mecánico, Andrés Ruiz (Julio Peña), un antiguo soldado traumatizado porque su novia se casó con otro mientras él combatía en el frente. Sabe que en el pueblo se

encuentra la mujer que le abandonó con su marido, el ingeniero responsable de la construcción de la presa (Fernando Rey). Andrés une su odio destructivo a los habitantes del pueblo para vengarse del ingeniero. El filme plantea, por lo tanto, un contraste entre el mundo brutal que quiere fosilizarse en el pasado y la necesidad de reconstrucción del país, que se enfatiza en los momentos de elipsis del relato a través de breves *collages* de máquinas y obreros trabajando en armonía (fotos 4.184 y 4.185). Esta tensión entre las formas de vida arcaicas y violentas frente a los tiempos modernos, que celebran el trabajo y miran hacia el futuro, se corresponde con una de las estrategias fundamentales de la propaganda del Régimen. Tal como vimos en relación con la evolución del *No-Do*, centrar a la población en el trabajo y en sus problemas cotidianos, alejándola por lo tanto de cualquier tipo de compromiso o preocupación política, fue una constante desde la posguerra. En este contexto, las violencias arcaicas de la sociedad del pasado, tal como reflejó *Pascual Duarte* y siguieron mostrando películas de venganzas y rencores en el ámbito rural como *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), *La laguna negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952) o *Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954) nos plantean, desde las pasiones más atávicas y desaforadas, desde los odios ancestrales, también desde el deseo incontenible, la necesidad de una superación que sólo puede ser garantizada por una autoridad que asegure el orden.

4.184

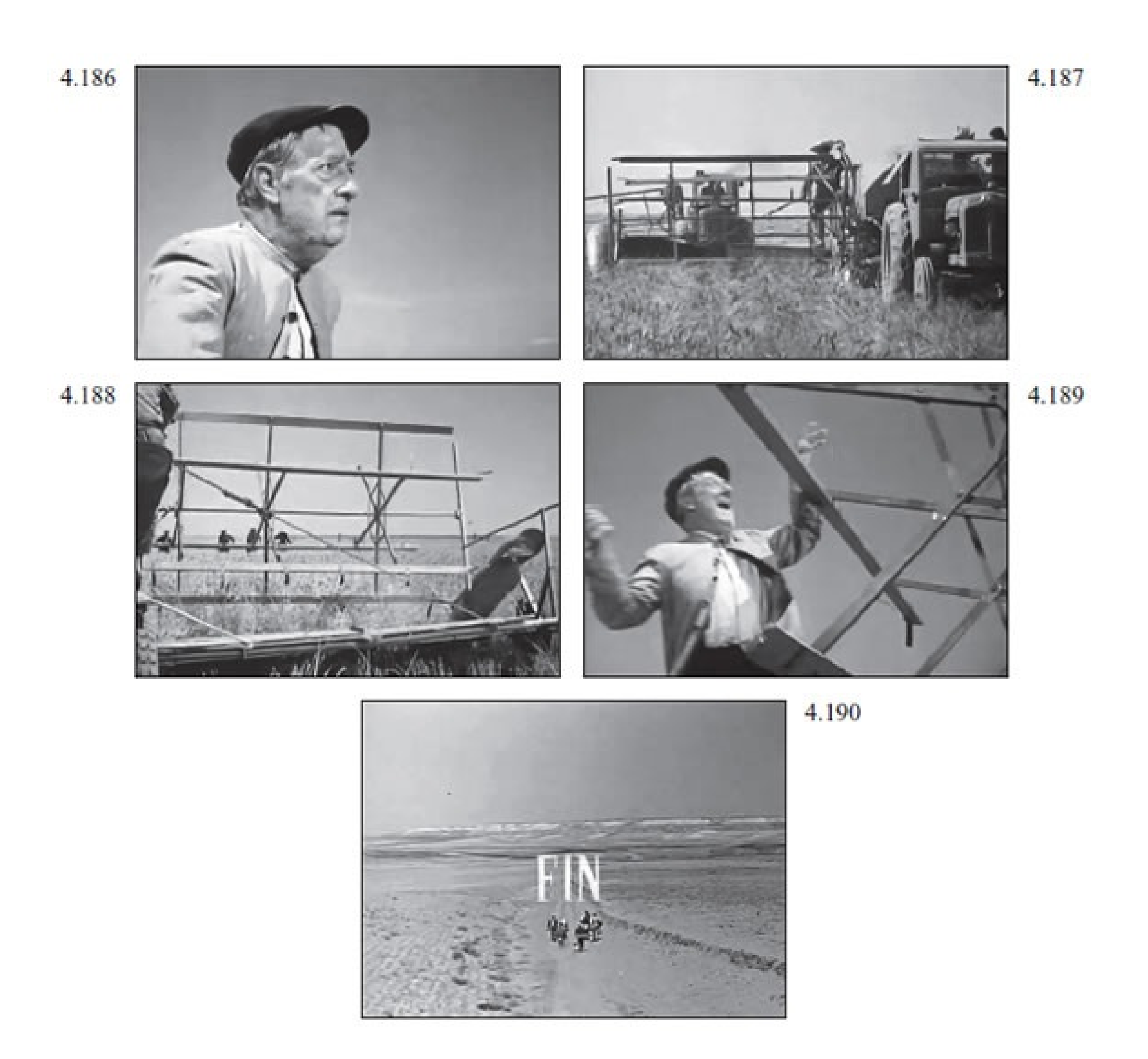




4.185

El filme más representativo con el que, por otro lado, se cierra este ciclo revela el estado del cine español del momento. Se trata de *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958). Una vez más, se partía del material narrativo habitual de odios ancestrales motivados por un crimen que enfrentó a dos familias de un pequeño pueblo. El hambre obliga a los dos cabezas de familia a trabajar juntos para asegurarse su sustento en un grupo de segadores. Desde esta premisa, Juan Antonio Bardem hizo un filme marcadamente político que conducía a los personajes hacia el perdón y el olvido de las heridas del pasado. Todo ello encajaba, obviamente, con la estrategia de reconciliación nacional promovida por el PCE durante esos años. Bardem combinó el mensaje social —la consigna lanzada por Andrea (Carmen Sevilla) como frase final del filme es: «La tierra es grande, cabemos todos juntos»—, con una producción de gran calado, con un repulido eastmancolor, composiciones mayestáticas en los trigales castellanos, paisajes inmensos con el sol declinante y montaje conceptual de

inmediata comprensión para el espectador y, sobre todo, para los críticos de los festivales de cine. En uno de los momentos álgidos del drama, por ejemplo, y trabajado con un minucioso montaje constructivo que intensifica el suspense, un segador se enfrenta con su hoz desnuda a la máquina cosechadora que le está quitando el trabajo (fotos 4.186 a 4.189). Al final, sobre los páramos de Castilla, los segadores caminaban juntos mientras un coro remataba la escena con una canción a la amistad (foto 4.190). La puesta en escena relamida y sofisticada de Bardem perfilaba un trayecto para el futuro que revelaba lo equivocado que estaba Muñoz Suay al afirmar en una carta escrita apenas dos años antes que «el porvenir es nuestro», es decir, de los realistas. El contexto internacional también cambiaba: los *autores* que triunfaban en los festivales conseguían situar el cine español en el mercado internacional de manera consistente por primera vez en la historia del cine. Además, por mecanismos inherentes al propio desarrollo de la industria, España se fue convirtiendo en un espacio ideal para las coproducciones, con la llegada cada vez más frecuente de técnicos, cineastas y estrellas de fuera de nuestras fronteras. Bardem recibió por *La venganza* el Premio de la Crítica en Cannes, que se hizo extensivo al conjunto de su obra (en realidad, Bardem sólo había dirigido en solitario cuatro películas antes), siendo nominada además para los premios de la Academia de Hollywood y distribuida por MGM. En este sentido, desde lo más profundo de una España negra finalmente dominada, *La venganza* configura un ejemplo fundamental de los procesos de cambio que afectaban no sólo al cine, sino a una sociedad que a mediados de los cincuenta se ve empujada a abrirse al exterior.



4.186
4.187
4.188
4.189
4.190

Como podemos deducir de todo este trayecto, el neorrealismo entró en el ruedo ibérico a principios de los cincuenta como un toro resabiado.

5. Mirando al exterior (1951-1970)

5.1. El tiempo de lo cotidiano, las fórmulas de la realidad y la cuestión social

Ese carácter resabiado de los cineastas españoles frente al neorrealismo a principios de los cincuenta encuentra un elocuente reflejo en la película que convencionalmente se ha considerado como la que mejor revela la influencia de la escuela italiana en nuestro país: *Surcos* (José A. Nieves Conde, 1951). Podemos observar que, para entonces, la moda neorrealista ya era vista con cierta ironía. En una de las escenas del filme, el jefe de un pequeño grupo de delincuentes se encuentra con su querida en el piso en el que la mantiene. Intentan planear la diversión para la tarde:

> —¿Por qué no me llevas al cine? Echan una psicológica.
> —Eso ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas.
> —¿Y qué es eso?
> —Pues problemas sociales, gente de barrio…
> —Bueno, bueno, bueno, llévame adonde quieras…
> [*Al regreso del cine*.]
> —¡Menudo tostón, la película esa! ¿Cómo dices que se llama?
> —Neorrealista.
> —No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios.
> —Eso dicen.

Aparentemente, el neorrealismo fue objeto de caricatura en el cine español casi desde un primer momento, tal como hemos visto también en *Cerca de la ciudad*. El influyente José María García Escudero, señalado político católico y falangista, antiguo director de Cinematografía dimitido en 1952 por roces con la industria y con sus superiores, escribía hacia 1954 sobre «La monserga del neorrealismo»[366]. La corriente, sin embargo, había calado profundamente en las élites intelectuales y en los críticos cinematográficos de las revistas especializadas. Como señalan J. A. Pérez Bowie y Fernando González, la labor de los medios al servicio de la Iglesia católica (sobre todo la *Revista Internacional del Cine*) fue decisiva en la introducción de la corriente neorrealista en España o, al menos, de cierto neorrealismo[367]. Este asunto requiere una breve contextualización que nos sitúe ante algunos de los rasgos principales de este complejo, efímero y heterogéneo movimiento. Tras la devastación producida en la Segunda Guerra Mundial, afloró una corriente de pensamiento sobre la función del cine en relación con los conflictos sociales, pero también con la experiencia existencial del individuo común. Las derivaciones provenientes tanto del marxismo como del humanismo cristiano o del existencialismo de posguerra

marcaron la línea de este debate que cristalizó, fundamentalmente, en el cine neorrealista italiano desarrollado desde mediados de los años cuarenta. El neorrealismo fue un movimiento relativamente efímero en sus planteamientos más puristas, pero decisivamente influyente. Trataba en general de dramas de supervivencia, de gente oprimida luchando en ambientes hostiles. Su objetivo era mostrar de la manera más directa posible la vida de esos individuos comunes, utilizando a menudo actores no profesionales (aunque eran habitualmente doblados para los diálogos) que se desenvolvían en una dura y conflictiva realidad. Pero, muy pronto, algunos de sus máximos representantes ofrecieron un camino más cercano al gusto del público mediante el recurso a las convenciones del melodrama o incluso de la comedia, junto con el reclamo de determinadas estrellas. A pesar de todo, su influencia fue inmensa en el desarrollo posterior del cine moderno, porque definió una estética basada en un compromiso ético. En resumidas cuentas, la estética neorrealista debía partir de un nuevo acercamiento a la realidad que se enfrentara a la espectacularidad, la estilización o a la artificiosidad del cine más comercial, sobre todo de Hollywood. El debate sobre estas tendencias también apareció en España muy pronto, potenciando la vertiente más amable (obviamente, la más alejada del marxismo) del neorrealismo. De hecho, esta *vertiente humanista* tuvo un recorrido casi inmediato en las pantallas españolas. Aunque ni los primeros filmes de Rossellini de posguerra, ni los de Visconti más representativos del período (*Ossessione*, 1942; *La terra trema*, 1948) o los de De Santis (*Caccia tragica*, 1947) se vieron hasta bastantes años más tarde, películas como *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948)[368] o *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, Vittorio de Sica, 1950) fueron estrenadas con bastante puntualidad. No sólo eso, el neorrealismo cinematográfico italiano formaba parte del debate intelectual. En *Destino*, originalmente una publicación de los falangistas catalanes durante la Guerra Civil y más tarde uno de los focos más importantes del pensamiento crítico bajo el franquismo, aparecieron artículos desde 1949 defendiendo las propuestas neorrealistas, aunque obviamente optaban más por el ala humanista del movimiento[369]. El debate se intensificó notablemente a lo largo de la primera mitad de la década de los cincuenta, con la celebración de unas influyentes semanas de cine italiano ampliamente comentadas por los medios profesionales y críticos del momento y, finalmente, trascendió el ámbito del cine para extenderse también a la literatura. La aparición de novelas destacadas como *Los bravos* (1952), de Jesús Fernández Santos, un antiguo estudiante del IIEC, muestra el peso no sólo del neorrealismo literario, sino también del cinematográfico en la novela española de esos años[370].

Uno de los elementos más característicos de este debate, sin embargo, se dirigió hacia el problema que apuntaba el narrador de *Cerca de la ciudad* cuando hablaba de «volver a inventar una vez más el neorrealismo». Efectivamente, rebuscando en las fuentes específicamente españolas algunos rasgos semejantes a las manifestaciones

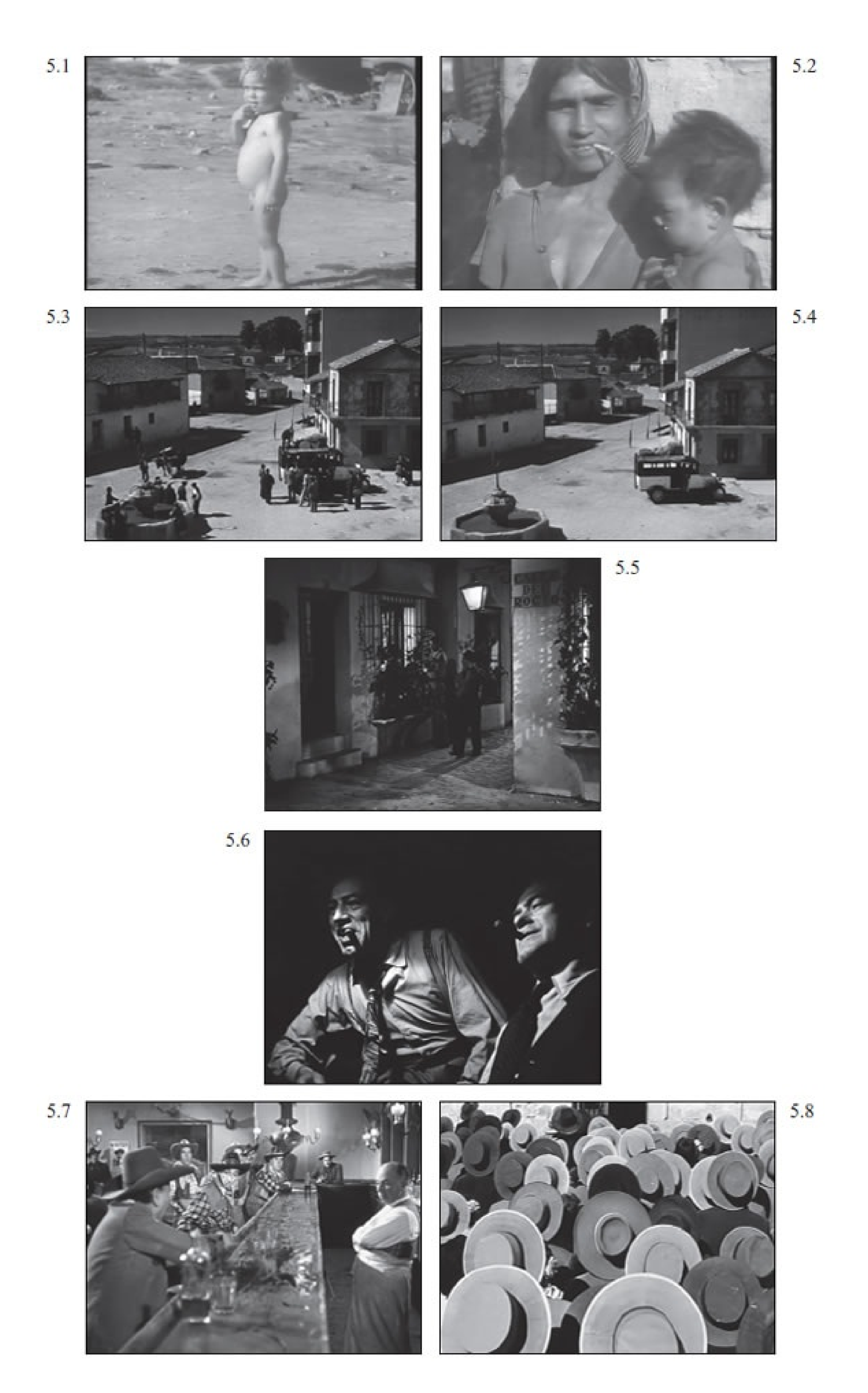
más superficiales de ese movimiento cinematográfico, no faltaron los autores que establecieron un paralelismo incluso con el sainete. Un caso particularmente revelador son las manifestaciones de Juan de Orduña en relación con su película *El padre Pitillo* (1954):

> Lo que pasa es que hace treinta años se llamaba sainete a lo que hoy se llama «pieza neorrealista». Y los sainetes los firmaba Arniches en vez de un director y unos guionistas italianos, que son ahora los autores de las películas de esta clase, y por tanto, reciben muchas más felicitaciones que aquel dramaturgo alicantino de origen y madrileño de corazón. Pero, en realidad, la intención de las obras es la misma […] siempre así: tiernas, humanas, con peripecias mínimas en su argumento, fundado principalmente en la dulzura y en la humanidad[371].

De este modo, al ignorar su alcance político y ético para quedarse simplemente con la imagen superficial de un «realismo ambiental»[372], la asimilación de la estética neorrealista en el cine español consistió más en utilizar a su conveniencia un repertorio de rasgos de estilo que en el planteamiento de una propuesta estética y cultural transformadora. La función de esta apropiación de recursos estilísticos del neorrealismo fue, en muchos casos, la de convertirse en una argamasa decorativa que cohesionaba los heterogéneos componentes que formaban el pastiche. En parte hemos encontrado esta función cosmética del realismo en las comedias de Rafael Gil con Antonio Casal (*El hombre que se quiso matar, Huella de luz*) vistas anteriormente. Desde este uso epidérmico, la elaboración realista moderna se podría vincular incluso con películas como *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941), basada en un sainete verista de los hermanos Álvarez Quintero. En ella no faltan los ambientes miserables, los maltratos, la ceremoniosa preparación del cocido o la algarabía del patio de vecinos. Incluso, en ocasiones, emergen en la película momentos de marcado naturalismo. En una escena del filme, por ejemplo, los personajes se introducen en un campamento gitano que aparece reflejado con aire casi documental (fotos 5.1 y 5.2).

Pero es sobre todo en los años cincuenta cuando ese trabajo del verismo cinematográfico de origen sainetesco alcanza su apogeo, casi siempre cruzado con referentes genéricos que configuran sorprendentes remedos alejados de los postulados éticos del acercamiento a la realidad. Tras *Esa pareja feliz*, Luis García Berlanga cosechó un enorme éxito con *Bienvenido míster Marshall* (1952). En ella recurría de nuevo a esas estrategias autorreflexivas con la voz narradora inicial congelando el movimiento de los figurantes del pueblecito de Villar del Río e incluso haciéndolos desaparecer de la imagen para que el espectador pudiera ver mejor las características de la localidad (fotos 5.3 y 5.4). En este caso, el protagonismo tiene carácter colectivo: un pequeño pueblo en el que cada uno de sus habitantes tiene rasgos arquetípicos. Todos aparecen unidos por un empeño común: agradar a unos ricos americanos que van a atravesar la localidad con el fin de conseguir su ayuda económica. Evidentemente, Berlanga construye su sátira en el contexto de las ayudas del Plan Marshall, el programa de inversión norteamericano que ayudó a reconstruir Europa tras la Segunda Guerra Mundial y del que España fue excluida por su régimen

dictatorial. Para ello, a pesar de tratarse de un pueblecito castellano, los lugareños recurren a la imagen más tópica por la que es conocida España, transformándolo en un referente de la Andalucía romántica y pasional (foto 5.5), generando situaciones cómicas que, sin embargo, siempre se mantienen en un registro amable. En cualquier caso, el pastiche de referencias aflora en la sucesión de imágenes convencionales del cine negro, del de terror o del *western* de Hollywood en la celebrada escena de los sueños de los habitantes de Villar del Río (fotos 5.6 y 5.7) e incluso en un plano que copiaba, como un guiño para los entendidos, una composición usada por Vsevolod Pudovkin en *El fin de San Petersburgo* (Konets SanktPeterburga, 1927) (foto 5.8). *Bienvenido míster Marshall* no alcanza el tono descarnado de *Esa pareja feliz*, sino que opta por una visión más amable y optimista en la línea de René Clair, un director que Berlanga reconocía como modelo[373]. A pesar de lo que suele escribirse, la película no tuvo particulares problemas de censura e incluso fue vista con bastante agrado por las distintas comisiones que la evaluaron, aunque no consiguiera la deseada etiqueta del «interés nacional» que aseguraba licencias de doblaje. Incluso fue elegida para proyectarse en el Palacio de El Pardo, residencia del general Franco. Además, se convirtió en un auténtico aldabonazo para la proyección exterior del cine español tras recibir el Premio Internacional del Jurado en el Festival de Cannes de 1953[374]. Un premio que vino a confirmar a los responsables de la política cultural del Régimen, en el momento decisivo en el que buscaba abrirse a la comunidad internacional, las ventajas de utilizar los grandes festivales de cine como caja de resonancia para ofrecer una visión más homologable y aceptable de la dictadura, incluso a costa de una cierta permisividad con películas de tono crítico.



Las producciones que asumieron rasgos estilísticos del neorrealismo para construir vagas imitaciones tamizadas por patrones del cine de género fueron de muy

variada naturaleza en el cine español. Una de las más interesantes la realizó Ana Mariscal, el único caso relevante, además, de mujer que asumió tareas de dirección cinematográfica durante estos años[375]. En su filme *Segundo López, aventurero urbano* (1953) utilizó para los papeles protagonistas a dos personas de la calle, sin experiencia como actores. Encarnaban a un pueblerino extremeño analfabeto e ingenuo que llega a Madrid y a un raterillo adolescente. Juntos iban desarrollando una relación de dependencia y posteriormente de amistad a través de la superación de las distintas pruebas de supervivencia que les planteaba un ambiente de precariedad y miseria moral. La historia mezclaba de manera acumulativa recursos del melodrama más convencional —sobre todo alrededor del personaje interpretado por la propia Ana Mariscal, una melancólica tuberculosa que hace florecillas de papel (foto 5.9)— con fragmentos de farsa autorreflexiva sobre el propio medio cinematográfico, como cuando Segundo López (Severiano Población) trabaja como extra de una película. Pero el aspecto más notable era la reconstrucción de un ambiente picaresco, marginal, en el que los exteriores naturales de un Madrid nada turístico revelaban una cara muy poco edificante (foto 5.10). Incluso algunas escenas parecen rodadas en los ambientes naturales echando mano de los viandantes que se prestaban a colaborar (foto 5.11).


5.9

5.10

5.11

Desde una posición mucho más estilizada, *Surcos* hace uso en gran medida del entramado decorativo habitual: pobreza, violencia, marginalidad y lucha por la supervivencia en un Madrid hostil, de individuos anónimos que siempre parecen estar al acecho para aprovecharse de la debilidad del prójimo. A este entorno llega una familia de campesinos que deberá dejar de lado sus valores tradicionales para adaptarse a la jungla de asfalto. El elemento determinante consiste en la recreación de ese ambiente tópico del modelo verista. En este sentido, cobra particular relevancia

un recurso que está presente en muchas cintas del período, como hemos visto también en *Esa pareja feliz* o *Día tras día*. Se trata del patio de vecinos (en este caso, una corrala), un lugar de contrastes, donde ocasionalmente se encuentra la solidaridad, pero también el conflicto en una comunidad cuyos miembros están constantemente en guardia, donde puede estallar el enfrentamiento en cualquier momento (fotos 5.12 y 5.13). El patio de vecinos es un motivo muy recurrente por parte del sainete y la zarzuela tradicional para la descripción de los ambientes populares urbanos[376]. Pero este motivo también había sido dignificado hacía poco en el teatro de prestigio. La obra de Antonio Buero Vallejo *Historia de una escalera*, que logró el Premio Lope de Vega en 1948, había tenido un éxito rotundo desde su estreno en 1949 y había dado a ese tema tradicional una nueva dimensión dramática. De este modo, aparte de su función ambiental (foto 5.14), los espacios cobran una densidad simbólica, al igual que otros motivos temáticos y visuales que conducen frecuentemente a la idea de la rasgadura, del surco o de la rotura, y que están presentes constantemente en el filme, puntuando sus momentos climáticos[377]. Pero la opción de Nieves Conde parece pretender un camino diferente al del neorrealismo que, como vimos al principio de este epígrafe, es objeto de un comentario irónico. Se trata más bien de asumir otras tendencias fílmicas de moda en el tratamiento del realismo decorativo, como la que se llevaba a cabo en el cine americano del momento relacionado con tramas criminales y representada, por ejemplo, por los filmes de Jules Dassin[378]. La película combina, al fin y al cabo, el tema de la supervivencia con convenciones estilísticas del cine criminal y policíaco, como la fotografía de clave baja (foto 5.15). De todos modos, tanto a Nieves Conde como a algunos de los principales colaboradores de esta película (la historia y el guion corren a cargo de Eugenio Montes, Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester) los guiaba también el interés por hacer un filme de denuncia de la *cuestión social*, en este caso, desde una perspectiva falangista. Todos ellos formaban parte del sector más purista y doctrinario de lo que consideraban la auténtica Falange y pensaban que el franquismo había traicionado el verdadero espíritu social del movimiento nacionalsindicalista pensado por José Antonio Primo de Rivera. Su progresivo desplazamiento de los centros políticos de decisión desde mediados de los cuarenta en beneficio fundamentalmente de los sectores nacionalcatólicos, les abría la posibilidad de criticarlo abiertamente y, por lo tanto, de sufrir la censura y, en ocasiones, la persecución. Nieves Conde mantendrá de manera coherente esta posición en *Surcos* y en otras películas posteriores, como *El inquilino* (1957), denunciando las precarias condiciones de vida y la hipocresía existente detrás del discurso oficial del Régimen. Como podemos observar, el verismo decorativo irá evolucionando hacia la mordacidad crítica de los filmes de los años sesenta[379].

5.12



5.13





5.14

5.15



El uso del realismo como recurso para la crítica social fue asumido también, como era lógico, por parte de los cineastas criptocomunistas. El realismo social, con sus diferentes puestas al día desde los años treinta, pervivía en el centro de su propuesta estética y de su política revolucionaria. En el cine español, su influencia fue decisiva durante toda la década y resultó determinante en la configuración del denominado «nuevo cine español» desde principios de los sesenta. En cualquier caso, durante los primeros años cincuenta, el PCE, sobre todo gracias a la influyente actuación de Jorge Semprún entre los sectores intelectuales del país, dictó en gran medida las propuestas estéticas que se fueron identificando con la oposición a la dictadura. Uno de sus principales artífices durante esos años de la estrategia del PCE en el cine fue Ricardo Muñoz Suay. En su minuciosa biografía del cineasta valenciano, Esteve Riambau reproduce una elocuente carta dirigida en abril de 1956 por Muñoz Suay al realizador mexicano Benito Alazraki, en la que además revela el papel esencial que cumplió en aquellos años entre los cineastas de nuestro país el italiano Cesare Zavattini:

> Debemos ligarnos los realistas de ahí, los de acá, los de Zavattini y demás amigos italianos, los franceses,

> los… de todos los países que piensen en cine como nosotros. El porvenir es nuestro, pese a quien pese. Y lo que hay que insistir es en nuestro deber de pegarnos a nuestras naciones, a nuestras tierras. Debemos, cada uno de nosotros, hacer un cine nacional. Un cine que refleje nuestros pueblos. No un cine híbrido que igual podría hacerse en un país o en otro. Creo que ésa es la primera lección del realismo (o del neorrealismo, como le gusta decir al viejo Cesare [Zavattini]). El realismo es la única forma viable —y no sólo fórmula, sino necesidad— para la expresión artística[380].

Había, como podemos observar, una convergencia sobre la idea de realismo que, desde principios de los años cincuenta, acaparaba la atención de teóricos y cineastas de dispares espectros ideológicos. La máxima expresión de esa aproximación al tema cobró forma en las determinantes Conversaciones de Salamanca, celebradas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. Organizadas desde el Cineclub Universitario, sirvieron para convocar a críticos y profesionales que iban desde figuras centrales de la cinematografía más fiel al franquismo hasta disimulados comunistas más o menos tolerados. Uno de sus principales organizadores, Basilio Martín Patino, definía el evento en una carta años más tarde como «aquel contubernio posibilista-católico-estalinista-falangista-capitalista»[381]. Efectivamente, tal mezcla de tendencias culminó con unas conclusiones posibilistas, tímidamente reformistas[382], que proclamaban:

> Reunidos en Salamanca y en su universidad, con motivo de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, «creemos que nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que reflejen la situación del hombre español y su realidad» en épocas pasadas y sobre todo en nuestros días.

Dicha declaración[383], acompañada de las firmas de muchos de los participantes, apareció recogida en la revista *Objetivo* sobre la foto de una casa humilde, con una mujer mirando por una ventana junto a algo de ropa tendida, en la esquina de una calle que tiene significativamente el nombre de calle de la Paz.

Realmente, afirmaciones tan tibias y anhelantes de un cierto consenso se correspondían con la estrategia de los comunistas en la organización de las Conversaciones. Desencantados por la tolerancia que las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial mantenían con el Régimen de Franco, fundamentalmente a causa del contexto de la Guerra Fría en la que el dictador podía mostrar avales impolutos de anticomunismo y una localización estratégica esencial para los intereses de Estados Unidos, la estrategia del PCE se dirigió hacia un pragmatismo que ya no podía pasar por el derrocamiento del Caudillo por la fuerza. La orden de evacuación de guerrilleros antifranquistas (maquis) del partido data de 1952[384]. En vez del enfrentamiento armado, se fue imponiendo la progresiva penetración en distintos estamentos del orden político (como los sindicatos verticales) y el incremento de la influencia entre los sectores intelectuales, académicos y artísticos. En su biografía sobre Ricardo Muñoz Suay, Esteve Riambau describe con precisión la tutela que éste mantuvo, como responsable del partido durante aquellos años, sobre la organización

de las Conversaciones. El elemento más destacado de este trabajo, y que ha influido posteriormente en la interpretación de las jornadas, fue el célebre *pentagrama* leído por Juan Antonio Bardem en las Conversaciones y que es, probablemente, el referente más repetido para los historiadores del cine español. Su fórmula resumida es: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». La gestación de la ponencia de Bardem ocupó una noche en vela trabajando mano a mano en la habitación del hotel con Ricardo Muñoz Suay[385]. Aunque este último manifestó más tarde que no compartía aspectos esenciales del diagnóstico, su contundencia lo ha mantenido como uno de los eslóganes más recurrentes, eficaces y, quizás, igualmente nocivos del cine español. La ponencia de Bardem abrigaba, a pesar de todo, un calculado juego posibilista. De hecho, cuando comenzaba a desarrollar el primer punto del pentagrama: «El cine español es políticamente ineficaz…», hacía referencia, casi en tono de reproche, a que el Estado franquista no sabía sacar rédito político del cine. Su argumentación contenía una crítica, encubierta en un elogio, nada más ni nada menos que a *Raza*:

> El cine español cuenta para nosotros desde 1939. Desde entonces no ha habido una sola película auténticamente política. Las que han pretendido ese título eran sólo un «viva Cartagena» con una bandera española al final para provocar el aplauso. A primera vista puede ser *Raza* esa película política. Pero esto no es así. *Raza* destaca únicamente porque representa la primera película madura formalmente. Esta carencia de un cine sinceramente político es un síntoma grave en un cinema que pretende estar dirigido por el Estado[386].

Sáenz de Heredia, el cineasta más destacado del Régimen, estaba presente en las Conversaciones. Apareció también en la jornada inaugural con un texto titulado «Síntomas de algo» y participó en el debate de la mano de otro intachable franquista, el crítico cinematográfico Fernando Vizcaíno Casas. La propuesta de Sáenz de Heredia fue la de desviarse de esos planteamientos dominantes sobre el realismo para optar por un cine con mercado, inspirado en los modelos americanos. Dicho sea de paso, sus intenciones se plasmaron en la película que hizo el mismo año del encuentro salmantino y que se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine español de la década: *Historias de la radio*. En ella utilizaba variados formatos genéricos que convergían, desde historias casi autónomas. Recurría también a fórmulas radiofónicas, como entrevistas a famosos futbolistas y toreros haciendo *cameos* desperdigados en el cuerpo del filme[387].

Como podemos observar, las Conversaciones escenificaron una voluntad de diálogo entre sectores del país completamente opuestos. Se reunieron bajo un mismo foro siguiendo una estrategia de acercamiento bastante inusual, pero no totalmente anómala en aquellos años. Además, como he dicho anteriormente, el Régimen podía tolerar este tipo de diálogo en un contexto en el que necesitaba homologarse internacionalmente. Los años de la autarquía y de la miseria comenzaban a dejar paso a una recomposición de las relaciones con el exterior. Desde 1950, España había

comenzado a ser aceptada en los organismos internacionales como la Organización para la Alimentación y la Agricultura (FAO) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), hasta que finalmente, en diciembre de 1955, entró definitivamente en la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Estos cambios requerían nuevas formas de ejercer el control en el interior.

De este modo, las Conversaciones cumplieron una función sancionadora de esa imagen *aperturista* del país fuera de nuestras fronteras que también cumplían directores como Bardem o Berlanga ganando premios en los festivales internacionales. Además de todo esto, me parece importante enfatizar otro aspecto de las Conversaciones. Permitieron la reflexión pública sobre la función estética y social del cine llevándola a un terreno que no había conocido desde antes de la Guerra Civil: el del debate intelectual. Una institución tan rancia como la universidad franquista, y nada menos que Salamanca, acogía al cine como objeto de reflexión al mismo nivel que cualquier otra manifestación del arte o del pensamiento. Como estaba ocurriendo en el resto de Europa durante esos mismos años de reconstrucción tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, el cine empezaba a ser tomado en serio como un modo de descripción de la sociedad, como un campo de creación sobre el que debía plasmarse la conciencia ética del cineasta, como un lugar de expresión estética e incluso como un instrumento de conocimiento de la realidad. Las revistas especializadas fueron esenciales en consolidar ese proceso. *Objetivo* y posteriormente *Nuestro Cinema*, así como *Film Ideal*, desde distintas posiciones ideológicas, abrieron sus páginas a debates en los que los estudiosos y la nueva generación de directores en formación de la Escuela Oficial de Cine accedieron a las corrientes internacionales de pensamiento cinematográfico. Igualmente importantes en este proceso fueron los cineclubs[388], que se convirtieron en foros públicos de extensión de las ideas renovadoras del cine y de sus bases teóricas durante estos años y hasta el final de la dictadura. Las propias Conversaciones eran, no lo olvidemos, resultado de la iniciativa del Cineclub Universitario de Salamanca. Prueba del prestigio que ganaba el cine fue la creación de la Filmoteca Nacional (luego Española) en 1953, que pasó a formar parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en 1956. Estos movimientos latentes hicieron que el país fuera más permeable a estos cambios que sirven para explicar, un poco más adelante, la influencia de los «nuevos cines» en España a lo largo de los años sesenta. Las corrientes de opinión que, por ejemplo, fueron construyendo la política de autores desde los *Cahiers du Cinéma* encontraron también un terreno abonado en España gracias a este tipo de iniciativas. Los nuevos cines europeos, que surgieron en gran medida de jóvenes críticos en revistas especializadas o de estudiantes de escuelas de cine, establecieron esta nueva orientación que intentaba romper con los moldes más convencionales del cine de Hollywood o de los maestros consagrados de los cuarenta en sus respectivos países para buscar nuevas fórmulas estéticas más acordes con el espíritu de los tiempos de la

reconstrucción europea. Fórmulas que, en cualquier caso, seguían teniendo la reflexión sobre la realidad como una de sus fuentes principales.

También fue 1955 el año en el que Rafael Sánchez Ferlosio lanzó su novela *El Jarama*. Ferlosio estaba familiarizado con el tema del neorrealismo y su superación, ya que había traducido para la *Revista Española* el relato *Milagro en Milán* escrito por Cesare Zavattini en el que basaría el guion de la película[389]. La novela de Ferlosio fue una perfecta muestra de los planteamientos estéticos sobre el tratamiento de la realidad vigentes en ese momento en otros lugares de Europa. Se mostraba sensible a la elaboración de una trama de ficción recubierta de una minuciosa perspectiva objetivista, desconcertante por su radicalidad[390], que acaba invistiendo de una densidad simbólica las diferentes escenas de la novela. Básicamente consiste en la descripción de un día de domingo junto a un río al que se entregan unos jóvenes despreocupadamente, alternada con las conversaciones en una taberna de unos personajes taciturnos. Entre ese grupo de personas maduras, lastradas por antiguas rémoras, y el otro de los jóvenes con el futuro por delante, el presente eterno del río va adquiriendo una consistencia metafórica cada vez más premonitoria. El estilo de la novela se centra en la creación de una atmósfera partiendo de los gestos y las frases cotidianas que sirven para caracterizar a los personajes y para ir elaborando el material dramático. Los giros lingüísticos peculiares en los diálogos, así como la minuciosa construcción de los deseos y carencias que rigen a los personajes, suponen los asideros del lector para ir atando los cabos de tan densa madeja. *El Jarama* planteaba un interrogante estético sobre los límites del realismo en unos tiempos en los que se debatía desde posiciones tan extremadamente opuestas como las del *nouveau roman* o las del realismo social, estas últimas particularmente relevantes en la novela española de los cincuenta y sesenta. Pero quizá también, como sugiere José Carlos Mainer, ponía en contraste dos mundos (el del pasado y el del futuro) que debían comenzar a encontrar un entendimiento en el proceso de reconstrucción del país[391].

5.16





5.17

La huella de estos debates sobre el realismo como una actitud ética, política y de conocimiento del mundo emerge de manera patente en las películas de algunos jóvenes directores del momento. *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959) o *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) son ejemplos de este proceso. *Los chicos*, interpretada en sus

papeles protagonistas por actores sin experiencia previa, describe el tedio y las pequeñas aventuras de un grupo de jóvenes de barrio, sus primeros escarceos amorosos y su lucha cotidiana por salir adelante. Las calles de la ciudad y los espacios naturales cobran un valor particularmente importante en el desarrollo de la historia. Igualmente, los interiores privilegian a menudo el trabajo de la atmósfera sobre la expresión de los actores (fotos 5.16 y 5.17). Por su parte, *Los golfos* llevó esta reflexión sobre el realismo a un doble registro: por un lado, el apego a convenciones genéricas provenientes del cine sobre la pequeña delincuencia; por otro, de nuevo la densidad simbólica que se podía extraer a través de argumentos veristas. *Los golfos* apunta hacia la marginalidad y los ambientes más deprimidos de la sociedad del momento, un camino que contaba con una tradición en el cine español con muestras tan interesantes como *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953). *Los golfos* y otra película fundamental del momento, *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) fueron producidas por una figura que adquiriría bastante relevancia en el cine español de los sesenta, sobre todo en el experimental, como veremos en el próximo capítulo: Pere Portabella. La película dirige su carga crítica hacia los sueños de consumo que empezaban a generalizarse en la España del desarrollismo, en este caso observados desde una posición ácida. También puede reflejar una cierta lectura metafórica de las transformaciones sociales de un país que de la lucha por la mera supervivencia pasaba, poco a poco, al disfrute del ocio y la adquisición de bienes más o menos suntuosos. Al fin y al cabo, don Anselmo (José Isbert) sólo quiere tener el cochecito para divertirse con sus amigos y disfrutar de los últimos años que le quedan de vida. Enfrentado por ello a sus seres queridos, no reparará medios para conseguir finalmente su objetivo, incluido el envenenamiento de sus familiares. El tono de comedia negra que define a la película, cruzado con pinceladas costumbristas, se relaciona también con una conciencia crítica de gran importancia durante esos años, desarrollada principalmente en el humor gráfico, sobre todo en la revista *La Codorniz*. Rafael Azcona, guionista del filme, y Ferreri se encontraron, de hecho, en la redacción de la revista satírica más célebre de la España del momento en la que, bajo la dirección de Álvaro de la Iglesia, humoristas como Tono, Chumy Chúmez o Mingote acudían al repertorio más ácido para cuestionar los lugares comunes de las mentalidades bienpensantes[392]. El ácido tono humorístico de *La Codorniz* ya se había reflejado en la primera colaboración entre Ferreri y Azcona: *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferri, 1959), en la que Azcona debutaba para el cine adaptando uno de sus relatos. Muchos de sus temas y recursos satíricos se prolongaron a lo largo de la carrera de Azcona no sólo en España —como en otra de sus obras maestras, *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)—, sino también en Italia. En definitiva, estas películas definen un territorio en el que el humor grotesco puede aparecer en cualquier momento para cuestionar los rituales de la sociedad[393].

En este proceso de transición entre las dos décadas, un nuevo factor resultó decisivo para la configuración del cine español: el retorno de Luis Buñuel desde el

exilio en 1960 para hacer *Viridiana* (1961). Se trataba de un proyecto que Buñuel había estado preparando en México con el productor Gustavo Alatriste. Uninci lo asumió y movió los hilos para llevarlo a cabo en España, con la incorporación circunstancial de la productora de Pere Portabella, Films 59[394]. Algunos de los exiliados mostraron su rechazo a que el cineasta aragonés viniese a trabajar en la España de Franco[395]. Sin embargo, al final del proceso, con el enorme escándalo que se organizó en torno a la película, Buñuel volvió a México con su prestigio impoluto entre los antifranquistas. Desde su llegada, Buñuel fue acompañado con devoción por muchos jóvenes cineastas como Carlos Saura o Basilio Martín Patino, que lo tenían como un mito. Su influencia en todos ellos fue determinante. *Viridiana* dejó una huella tan profunda como, durante muchos años, fantasmal. La historia de su apoteosis y sacrificio es bien conocida: el filme, que había pasado los filtros de la censura con algunos cambios, pero sin que afectaran a su médula, recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes tras su proyección en la jornada de clausura. Al día siguiente, el Vaticano mostraba su reacción furibunda contra la película desde las páginas de *L'Osservatore Romano*, que la acusaba de blasfema. Los mecanismos de la Administración franquista se pusieron apresuradamente en marcha, no sólo para cesar a los responsables políticos del desaguisado, sino incluso para borrar del mapa la película, persiguiendo la destrucción de su negativo y, al no conseguirlo, retirándole la nacionalidad española. Gustavo Alatriste consiguió, bajo nacionalidad mexicana, comercializarla por el resto del mundo hasta 1977 en que, en plena Transición democrática, pudo estrenarse finalmente en España y recuperar su nacionalidad. Entre muchas otras cosas, la película supuso también la desaparición de Uninci, la productora dominada por criptocomunistas, ya demasiado tambaleante por disensiones internas e incapaz de resistir un embate como la cascada de expedientes que le cayeron por su responsabilidad en el filme de Buñuel[396].


5.18 5.19 5.20 5.21

Viridiana cuenta la historia de una novicia (Silvia Pinal) que, antes de dar el paso

definitivo a hacerse monja, y aleccionada por la superiora de su convento, va a despedirse de quien ha sido su benefactor desde niña, su tío don Jaime (Fernando Rey). En su visita, comprueba que su tío vive en un viejo caserón dominado por los recuerdos de su esposa muerta. Su hacienda se ha quedado anclada en el pasado, en la melancolía de una noche de bodas que acabó con el fallecimiento de la novia. Don Jaime mantiene ciertos rituales fetichistas con los que pretende reconstruir la presencia de su mujer (fotos 5.18 y 5.19). Silencios, misterios, música religiosa de Bach y Mozart tocada al órgano por don Jaime…, se trata de un mundo hermético que va cobrando un carácter más perverso al hilo de las noches que pasa Viridiana en la casa[397]. De hecho, incapaz de retener a Viridiana, don Jaime intenta violarla después de haberla narcotizado con la complicidad de su criada Ramona (Margarita Lozano) (foto 5.20). Aunque no consuma la violación, pretende hacerle creer a Viridiana que sí lo hizo para que no vuelva al convento y acepte casarse con él. Cuando, a pesar de todo, Viridiana decide marcharse, don Jaime pone en marcha un último plan perverso: su propio suicidio, que obligará a su sobrina, arrastrada por un sentimiento de culpa, a quedarse atada a su casa y a sus fantasmas. Esta muerte propicia el encuentro con Jorge (Francisco Rabal), el hijo ilegítimo de don Jaime y heredero de todo ese mundo. Su mentalidad moderna y práctica le lleva a transformar la decadente hacienda en terrenos productivos (foto 5.21). Mientras tanto, permite que Viridiana se dedique en una parte de la casa a practicar la caridad, alojando a mendigos. La película se estructura, como podrá verse, en dos partes en las que Viridiana se encuentra con dos figuras masculinas totalmente opuestas. En la primera, don Jaime se recreaba con el erotismo sofisticado y un punto necrófilo, las fantasías fetichistas, la perversión intelectualizada en un mundo detenido en el tiempo y, en cierto modo, trasnochado. Jorge irrumpe con la fuerza corporal, sexual (viene con una amante que acaba marchándose, inmediatamente se relaciona también con Ramona), y la mentalidad racional, productiva y moderna que apunta hacia el progreso. En un momento en que Viridiana y Jorge deben salir a la ciudad, los mendigos recogidos por Viridiana montan una fiesta en la casa que deriva en grotesca bacanal. Los objetos que servían para los sofisticados rituales eróticos de don Jaime son profanados durante la fiesta (foto 5.22). Al mismo tiempo, Buñuel ironiza el máximo momento de depravación de esos mendigos con una cita explícita a la última cena (foto 5.23). Sorprendidos por el regreso de los dueños de la casa, se produce un enfrentamiento de Jorge y Viridiana con los más peligrosos del grupo, que culmina con el segundo intento de violación de la antigua novicia y el asesinato posterior del agresor a manos de otro mendigo. El final del filme nos presenta a Viridiana, definitivamente alejada de sus ensoñaciones caritativas y espirituales, dispuesta a entregarse sexualmente a Jorge, aunque compartiéndolo con Ramona en una sugerida relación a tres bandas. Como podemos ver, *Viridiana* incluye en su interior muchas claves que nos remiten a la pervivencia de la tradición surrealista y vanguardista en un filme de apariencia clásica. Estos índices del contacto de Buñuel con el

surrealismo, que desarrollaré en el próximo capítulo, fueron explicados así en sus memorias:

> Durante toda mi vida he conservado algo de mi paso —poco más de tres años— por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo[398].



En cualquier caso, creo que, en relación con mi argumentación a lo largo de este libro, la película ofrece un sofisticado planteamiento conceptual que la convierte en clave para entender nuestra cultura moderna. Y es clave porque *Viridiana* integra en su interior la ambivalencia de la instauración de la modernidad en España, su dimensión violenta, traumática también, pero sin duda necesaria, para superar las formas previas de vida, los valores y principios que se habían prolongado a lo largo de la historia y a los que, en cierta medida, se había aferrado el Régimen franquista. La liberación de los fantasmas irracionales que definen nuestro pasado supone, sin embargo, una importante pérdida a la que Buñuel no deja de apuntar con su nostálgico, lúdico y, en ocasiones, perverso sarcasmo. Sobre todo porque, querámoslo o no, ese pasado que parece definitivamente superado sabe siempre mantener hilos comunicantes con el presente.

5.2. Cine popular y recurso a las fórmulas exteriores

Las Conversaciones de Salamanca coincidieron con otro elemento que también resultó esencial en el desarrollo del cine español: el enfrentamiento comercial con las grandes compañías de producción y distribución norteamericanas. Desde los años cuarenta, el cine norteamericano era hegemónico en las pantallas españolas. De hecho, España se había constituido como su segundo mercado europeo más importante después del de la República Federal de Alemania[399]. Ya hemos visto cómo la competencia de las productoras nacionales por obtener licencias de importación y doblaje de las películas de Hollywood era esencial para su supervivencia. Pero este modelo ya se revelaba ineficaz, además de demasiado proclive a la corrupción. De este modo, desde principios de los años cincuenta la

Administración franquista fue revisando los acuerdos comerciales con el fin de controlar la difusión del cine americano y promover la producción nacional. Las iniciativas llevadas a cabo desde 1952 se dirigieron hacia el control de la distribución y se plasmaron, finalmente, en una serie de medidas tomadas en el verano de 1955 que restringían la importación de películas americanas, obligaban a distribuir una película española por cada cuatro de las suyas y aumentaban el canon de doblaje, aparte de exigir que el cine español se distribuyera también por Estados Unidos[400]. La respuesta a estas exigencias fue un boicot por parte de las compañías americanas que limitó la exportación de películas durante casi tres años. En esta coyuntura, la convergencia con las Conversaciones de Salamanca nos permite entender las consecuencias de esta crisis. José María García Escudero defendió durante su ponencia la necesidad de que el cine español mejorara su nivel medio y encontrara un estilo peculiar, en la misma línea que lo habían encontrado el francés, el italiano o el alemán[401]. Él fue, de hecho, inspirador de algunas de estas políticas proteccionistas a principios de los cincuenta desde la Dirección General de Cinematografía, como seguiría haciendo cuando volviera a ocupar el cargo de máximo responsable del cine español al inicio de la siguiente década. Esa búsqueda de elevación del nivel medio, así como el repunte de la producción debido al boicot de las compañías americanas, se plasmó en el incremento de las coproducciones con Francia, Italia y México, así como en la reaparición de la socorrida fórmula de acudir a las adaptaciones literarias y las producciones de *qualité* que ya vimos en el capítulo anterior. La literatura, como fuente de posibles adaptaciones de calidad, entró en esos años en los planes de estudio de los aspirantes a cineastas en el IIEC y se mantuvo hasta 1958[402].

Después de la práctica desaparición de Cifesa desde principios de los cincuenta, la hegemonía de la producción española pasó a Suevia Films, la compañía de Cesáreo González. Desde sus inicios, el productor gallego había trabajado con bastante cuidado un aspecto muy importante para su negocio: la extensión por Hispanoamérica, sobre todo entre el público de emigrantes. Esta estrategia se vinculaba al dominio del mercado nacional a través de la contratación de algunas de las más destacadas estrellas del período, como Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Joselito, Sara Montiel e incluso la mexicana María Félix. Su política consistió en intentar construir a partir de ellas auténticos iconos transnacionales, produciendo un «mestizaje de folclores»[403]. Lola Flores o Carmen Sevilla hicieron películas en México asociadas a algunas grandes estrellas del país, como Pedro Infante o Jorge Negrete. Cineastas argentinos como Tulio Demicheli, Luis César Amadori o Luis Saslawsky dirigieron algunas de las películas más populares en esos años en España. Aparte de Suevia Films, también Benito Perojo había asentado lazos profesionales en Hispanoamérica desde los años cuarenta, dirigiendo varias películas en Argentina. Los proyectos cinematográficos puestos en marcha por los productores españoles en Argentina y en México permitieron además establecer contacto con algunos notables intelectuales del exilio. Sin ir más lejos, el rodaje de *Sonatas* (Juan Antonio Bardem,

1958) en México fue determinante para involucrar a Buñuel en un posible regreso a España que acabaría cobrando forma con *Viridiana*.

Un ejemplo de este proceso de expansión comercial traducida en mestizaje cultural lo podemos encontrar en *Lola Torbellino* (René Cardona, 1956). La película comienza en un tablao de Madrid, en el que el famoso compositor mexicano Agustín Lara (que se interpreta a sí mismo) está celebrando su fiesta de despedida después de una visita a España (foto 5.24). Impresionado por la bailarina del local («eso no es una mujer, eso es una enfermedad», sentencia) Lola Vargas (Lola Flores), le dice que si va a México la ayudará a triunfar. Agustín Lara vive con su sobrino gorrón —y habitualmente vestido de charro— Lucio (Luis Aguilar) y el flemático mayordomo Jenofonte (Nono Arsu). Acogiéndose a la palabra dada, Lola viaja a México y se instala, con su ímpetu característico, en la casa del compositor, concretamente en las habitaciones que solía ocupar Lucio, a quien Agustín ha expulsado de su hogar cansado de que se aproveche de él. El clandestino regreso a sus habitaciones de Lucio permitirá el encuentro con Lola y una circunstancia curiosa. Aunque ella había llegado a México soñando con encontrarse a viriles charros, Lucio, por las complicaciones de su vida clandestina, aparecerá bastantes veces travestido con la ropa de Lola (foto 5.25). Los encuentros entre Lola y Agustín Lara permiten dar salida a parte del repertorio más conocido del compositor, estableciendo interesantes mixturas en los arreglos entre los aires mexicanos y los flamencos. La primera mañana, Agustín interpreta una sofisticada versión de «Granada», una de sus más famosas composiciones en España, mientras Lola baila al ritmo de la música (foto 5.26). Poco más adelante, ambos interpretarán otra de las exitosas tonadas del maestro: «María bonita». Del pasodoble al flamenco, de la rumba al corrido, los aires musicales de estas películas mexicanas de Lola Flores, o también de Carmen Sevilla —por ejemplo, con Pedro Infante en *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953)—, conducen a una mezcla no sólo musical, sino también iconográfica (foto 5.27), con las estrellas españolas barnizadas con un toque de exotismo. En cierto modo, como señala Marina Díaz, este proceso se correspondía con los modelos de tipificación del cine de Hollywood en sus películas de ambiente tropical, en las que los modelos nacionales se aclimataban a las convenciones de los géneros del cine clásico americano[404].

5.24





5.25

5.26





5.27

La estrella más relevante que irrumpió en los años cincuenta realizó, sin embargo, el camino inverso. Después de haberse labrado un nombre destacado en el cine mexicano y en Hollywood, Sara Montiel triunfó de manera clamorosa en España gracias a *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). La película mantenía un tono nostálgico, recreando los tiempos de la zarzuela, el cuplé, la copla y el género ínfimo. El recorrido narrativo llevaba al espectador del glamur de los teatros parisinos hasta el ambiente un tanto canalla del Paralelo barcelonés y, más concretamente, de su emblemático Molino. Orduña tuvo problemas para poner en marcha el proyecto, ya que ninguno de los productores a los que acudió pensaba que ese tipo de modelo musical tuviera alguna posibilidad comercial. Posiblemente, no pensaron que esa traslación a ambientes de la Belle Époque que acababa de producir películas como *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955), *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), pudiera tener éxito en España. Finalmente, consiguió realizar el filme con solvencia[405], imitando algunos elementos recurrentes de las películas que acabo de nombrar, como los bailes de cancán y la explosión de colores de inspiración impresionista (foto 5.28). Pero sobre todo se trajo a Sara Montiel de Hollywood para convertirla en un icono nacional. Un elemento resultó decisivo además en este proceso. Según cuenta en sus memorias la actriz, en principio iba a ser doblada para las canciones, pero la cantante escogida para hacerlo se negó a trabajar si no cobraba por anticipado y finalmente Orduña se vio forzado a aceptar que fuera la propia Sara Montiel quien interpretara los temas. La película fue un rotundo éxito, así como las grabaciones discográficas que surgieron de ella, que permitieron un *revival* del género hasta principios de los sesenta[406]. El filme plantea una historia melodramática. María Luján (Sara Montiel), una antigua cantante de cuplés que conoció el triunfo en París y la admiración de duques y millonarios, languidece consumida por el alcohol en el decadente Paralelo. Un reencuentro con viejos conocidos la anima a contar su desventurada vida, marcada en su punto culminante por la muerte en la plaza del torero que amaba. Animada por sus amigos a intentar el regreso a la gloria, canta en un teatro su último cuplé, muriendo prácticamente en escena ante un público rendido a su arte. A pesar del tono de la historia, tan cargada de tópicos, la película acude a un repertorio iconográfico y a una puesta en escena sofisticados para construir el apoyo visual de las canciones, todas grandes éxitos del pasado, que gran parte del público podría reconocer con nostalgia.

Orduña supo explotar la fotogenia de la estrella (fotos 5.29 a 5.31) con brillantez gracias al trabajo del excelente director de fotografía José F. Aguayo con el eastmancolor. El magnetismo desprendido por Sara Montiel en el filme fascinó a los espectadores de la época y el modelo tuvo continuidad con una serie de películas como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), de corte más traviatesco, aunque con final feliz, o *Y después del cuplé* (Ernesto Arancibia, 1959), ya sin Sara Montiel, que mantuvo el tono de recreación nostálgica de la Europa rutilante anterior a las dos guerras mundiales y que añoraba recuperar ese esplendor perdido de la Belle Époque.

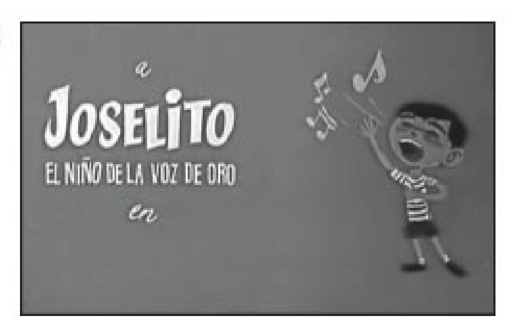

5.28 5.29 5.30 5.31

Otro ejemplo de estrella que labró su éxito más allá de nuestras fronteras y volvió como protagonista de cine musical, en este caso con impronta francesa, fue el tenor vasco Luis Mariano, asociado a Carmen Sevilla en las películas *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952) o *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard y Eusebio Fernández Ardavín, 1953). En sus películas, también de tono sofisticado, se mezclaba la opereta con los aires andaluces.

La elaboración de estrellas relacionadas con el cine musical adoptó otra forma, que se prolongó durante la década posterior: la de los niños cantores. El punto de partida de esta moda infantil provino del considerable éxito de Pablito Calvo en *Marcelino, pan y vino*[407]. En su estela, el cine musical lanzó a un niño de notables recursos: Joselito. Su película *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956) tuvo un éxito inmediato que también produjo secuelas como *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958) o *Saeta del ruiseñor* (Antonio del Amo, 1957). La base de su música nos devuelve una vez más al género que recorre la historia musical popular española: la copla. En el caso por ejemplo de *Saeta del ruiseñor*, mezclada con ritmos de bolero, zambra, farruca y rumba, compuestas por Antonio Segovia y Fernando García Morcillo, versatilidad de registros a la que se ajustaba como un guante «el

niño de la voz de oro» (foto 5.32).

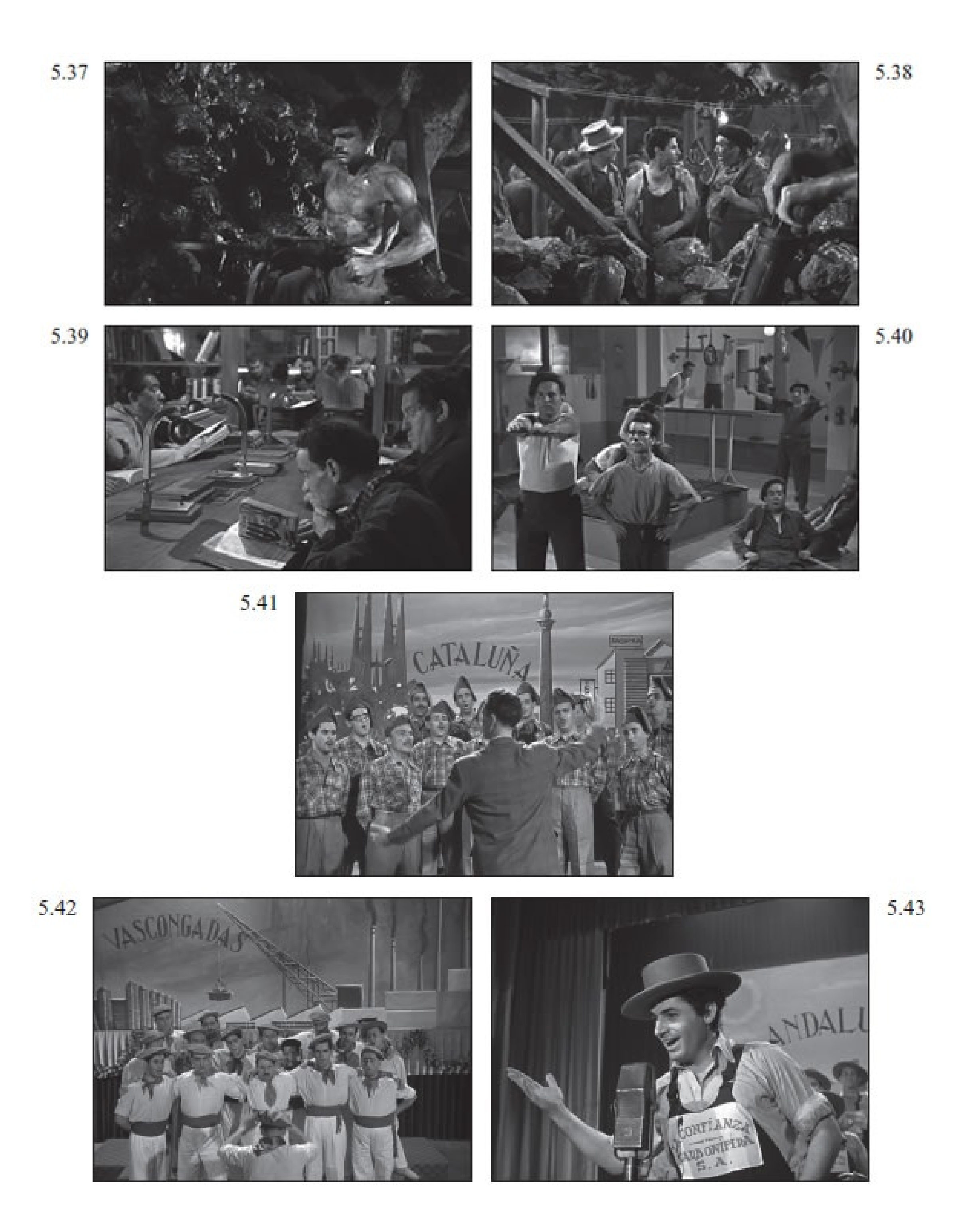
5.32



Las tramas narrativas de las películas de Joselito solían comportar una salida del núcleo familiar, habitualmente problemático, para correr aventuras por el mundo, y un regreso que recomponía la situación para establecer armonía donde antes había conflictos. En *Saeta del ruiseñor*, Joselito abandona su pueblo con su amigo Quico (Manuel Zarzo) para triunfar como cantante y conseguir dinero con el fin de que una amiguita ciega pueda ser operada y recupere la vista. A pesar de la manida trama, la pluralidad de formas musicales revela esa fuerza de la copla para dotar de consistencia a las escenas y para concitar el interés del público remitiéndole a sus tradiciones ancestrales. En el momento culminante del filme, el de la Semana Santa en el pueblo de los protagonistas, Juan Mariné, director de fotografía de la película, filma intensos planos documentales de la solemne celebración integrando en ella a los personajes (fotos 5.33 a 5.35). El clímax es el de la sobrecogedora saeta que canta Joselito al Cristo de la Pasión (foto 5.36). El interés de las películas de Joselito estriba en que revelan un gusto que nos remite directamente a los modelos populares de los años treinta. En otras palabras, suponen la apreciación de un tipo de música ya no tan predominante en los ambientes urbanos y cosmopolitas que, como hemos visto en los ejemplos anteriores, se inclinaban hacia los modelos internacionales y a la mezcla con otras culturas. En realidad, según Alberto Elena, las películas de Joselito están dirigidas a un público fundamentalmente rural. Sólo *El ruiseñor de las cumbres* se mantuvo en las salas de la Gran Vía de Madrid de manera significativa. Sin embargo, el recorrido de estas películas fue triunfal en las salas de reestreno, en los barrios populares y sobre todo en los ambientes rurales. Como dice Alberto Elena: «La saga del *Pequeño ruiseñor* constituye una muy precisa radiografía de la España profunda que probablemente se encontraba en puertas de una gran transformación, pero que todavía se reconocía sin ambages en obras como *El ruiseñor de las cumbres*»[408]. En la misma línea de este tipo de cine, aunque sin protagonismo infantil, podemos considerar las películas de algunas figuras del cante como Lolita Sevilla, Paquita Rico o Antonio Molina. El fenómeno de la reactivación de la tradición musical de la copla en un cine dirigido a los sectores más populares y rurales encuentra un reflejo interesante en *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1956), con Antonio Molina como un minero que aligera las penurias de sus compañeros con sus alegres coplas. Ubicada en el mundo del trabajo, la película recupera fórmulas habituales en los años treinta,

como la estilización monumental del obrero o la inclusión de la dinámica laboral en cada momento de desarrollo de la trama (fotos 5.37 y 5.38). La película recurre a una idealización del trabajo con un tono decididamente irónico, como ese proyecto de mina en la que los obreros podrán disfrutar de gimnasio, piscina y biblioteca en sus horas de asueto (fotos 5.39 y 5.40). El tono de comedia colectiva contrasta con el esquemático melodrama centrado en el núcleo familiar de Rafael (Antonio Molina), con sus niños y una esposa paralítica y de salud frágil para la que necesita ganar dinero. Ya famoso en Madrid por sus dotes de cantante, Rafael llega a tener una aventura adúltera bastante sorprendente dentro del tono de la película y la caracterización del personaje, aunque el conflicto será definitivamente superado con el feliz retorno al hogar. Además de estos elementos, resulta interesante el modo en que la película hace alarde de los valores andaluces como esencia de la españolada. La música andaluza es la que parece más capacitada para sintetizar los diferentes ritmos, incluso internacionales, en la construcción de la copla, mientras que las músicas de otras regiones se quedan fijadas en un folclore menos maleable. Así se observa en el festival de coros de trabajadores de las distintas regiones españolas (fotos 5.41 a 5.43), que finalmente serán superados por los andaluces encabezados por la pirotecnia vocal de Antonio Molina. Todo ello en un contexto de exaltación del trabajo también fomentado por el *No-Do* en sus reportajes cada vez más abundantes sobre el desarrollo industrial, la inauguración de pantanos o la incombustible inventiva de los españoles para crear los artefactos más insospechados.


5.33 5.34 5.35 5.36



La puesta al día de este cine de niños cantantes condujo a la inevitable modernización del modelo, sobre todo para conseguir el interés del público urbano. En este aspecto fue fundamental la irrupción de Marisol (Pepa Flores) en *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960) y la entrada, con ella, de ritmos anglosajones más actuales. Frente al mundo rural o de pequeña comunidad que representaba Joselito, Marisol conducía al espectador a espacios urbanos y a ambientes de más suntuosidad. Las tramas narrativas también partían de las convenciones habituales: una niña lanzada a una vida independiente por la ausencia de una estructura familiar, sobre todo de figuras maternas[409], y aventuras arriesgadas que culminarán indefectiblemente en un final feliz. En una de las películas más populares del ciclo Marisol, *Tómbola* (Luis

Lucia, 1962), encontramos algunas de las características esenciales de la exitosa fórmula: Marisol es una niña de tremenda imaginación que se mete constantemente en líos por su capacidad de fabular las situaciones más insospechadas. En un momento dado, por ejemplo, convence a una compañía de militares de maniobras de que una amiguita suya ha sido secuestrada, ocasionando la movilización de las tropas, tanques incluidos (foto 5.44). Como en el cuento de *Pedro y el lobo*, cuando intenta convencer a los adultos y a la policía de que ha sido testigo de cómo unos ladrones se han llevado la pintura más valiosa de un museo, nadie la cree. Dispuesta a solucionar el enigma por sí misma, acude a un encuentro secreto con los ladrones, que la secuestran para deshacerse de ella. Sin embargo, la inocencia, la actitud piadosa y la irresistible gracia de la niña acabarán por sacar de los bandidos lo mejor de sí mismos. Arrepentidos, buscan la redención devolviendo el cuadro por su propia voluntad, entregándose además a la policía. Marisol aparece en la película como una niña millonaria que vive en una casa lujosa. Ha perdido a sus padres y vive con su tío; sin embargo, su alegría es incontenible y la ha convertido en la líder del exclusivo colegio al que acude, a pesar de que sus travesuras lleven al psiquiatra a algunos de sus profesores. En una escena relevante, Marisol celebra su cumpleaños en su casa rodeada de amiguitas. La primera canción que interpreta durante la fiesta pertenece al ámbito de la copla: el popular tango de Cádiz «Aquellos duros viejos». Marisol lo canta y baila con su incuestionable gracia, aunque con su vestido de niña rica, urbana y moderna (foto 5.45). La puesta en escena adopta un planteamiento escenográfico teatral para la interpretación de la canción (fotos 5.46 y 5.47). Esa estrategia cambia radicalmente justo al final de la copla, cuando sus amiguitas le piden que cante «Tómbola». Compuesta por Antonio Guijarro y Augusto Algueró, aquí nos movemos definitivamente en el terreno de la música pop, abierta a los ritmos anglosajones de su tiempo. Frente a las convenciones escenográficas del tango, con «Tómbola» Marisol se desplaza por el espacio de la banda, toca la batería, interactúa con los músicos y baila rodeada por ellos, como una cantante moderna (fotos 5.48 a 5.50). El ritmo de la canción plantea un proceso de síntesis de la música que constituyó la españolada durante los años treinta, a la que el estilo de Marisol está pegado, con las nuevas formas expresivas que definirán un ideal de modernidad vinculado a la España del desarrollismo.

5.44





5.45


5.46 5.47 5.48 5.49 5.50

La consumación de esta síntesis que renovaría la españolada hasta mediados de los setenta se encuentra en la serie de películas dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia y protagonizadas por dos jóvenes estrellas que marcarían época: Manolo Escobar y Concha Velasco. Todas sus películas tratan sobre los problemas de la modernidad estableciendo el contraste entre los personajes diseñados para Manolo Escobar, que le hacen interpretar el papel de hombre poseedor de los valores tradicionales aunque abierto a los cambios; y Concha Velasco, desempeñando habitualmente el rol de la mujer inteligente, moderna, minifaldera e independiente. Las historias amorosas que construyen ambos personajes conducen a una irremediable conciliación de las transformaciones de la modernidad con valores normalmente representados por el personaje masculino (la caballerosidad, el orgullo de ser español, la generosidad… dentro de la inmutable visión conservadora de Sáenz de Heredia) que permanecen siempre como base de esas transformaciones. Las películas de la pareja ofrecen una visión optimista del desarrollismo y plantean los problemas de las mentalidades más tradicionales ante la llegada de las influencias extranjeras, sobre todo mediante el turismo. Un poco más adelante en este capítulo volveré a ocuparme de estos aspectos, pero ahora me interesa incidir en la renovación de la españolada. Manolo Escobar, formado en los ambientes musicales de Barcelona, había desarrollado en las verbenas de barrio «un nuevo estilo personal de la música

española, con un ritmo más moderno que se adecuaba y adelantaba a los nuevos tiempos de la copla y el flamenco, mezclados con la rumba catalana y el pop»[410]. Uno de sus primeros éxitos cinematográficos, *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1966), fijó prácticamente su estilo posterior, aunque en este caso su compañía femenina era una exótica turista extranjera interpretada por Ingrid Pitt antes de convertirse en la musa del cine de horror británico (foto 5.51). La combinación con Concha Velasco cuajó después de que ésta hubiera definido su perfil de estrella juvenil en éxitos como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), aunque su estilo de mujer moderna quedó dibujado definitivamente en *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964) donde interpretaba el inefable éxito que desde entonces quedó asociado a su nombre: «La chica yeyé».

5.51

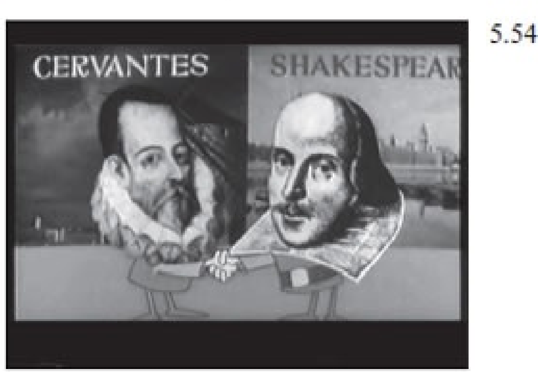


5.52



5.53





5.54

Sáenz de Heredia combinó con habilidad los dos ingredientes aparentemente opuestos, pero que demostraron tener una buena química, en *Pero… ¡en qué país vivimos!* (1967). En el arranque de la película, una *voice over* narradora nos sitúa ante dos cantantes de éxito totalmente opuestos. Primero Bárbara (Concha Velasco), cantante yeyé, irrumpe en la pantalla con la canción «Beatnik», un ritmo pop anglosajón cuya letra comienza de esta guisa: «Beatnik, yo sé que no eres beatnik, y quiero que me sigas, y me hables, y me mires, y me trates como un beatnik. Beatnik, yo quiero que seas beatnik…» (compuesta de nuevo por Antonio Guijarro y Augusto

Algueró). A continuación, Antonio Torres (Manolo Escobar) se explaya con una de sus coplas de música española. El narrador nos presenta ante el conflicto que desarrollará la película desde un principio, ubicando el enfrentamiento en el terreno de la industria de consumo cultural y del triunfo mediático (foto 5.52). De hecho, unas imágenes de Cervantes y Shakespeare sobre un fondo de imágenes turísticas de España y Gran Bretaña (fotos 5.53 y 5.54), condensan la naturaleza del enfrentamiento[411]. Discos, radio, televisión y medios publicitarios cobrarán un papel significativo en el filme, así como la descripción de una sociedad que comienza a plantearse problemas de identidad frente a la penetración de valores y costumbres que no se consideran propios. El argumento, en breves palabras, consiste en el enfrentamiento entre Bárbara y Antonio y sus respectivos estilos de música para conseguir un premio. El agente publicitario Roberto Sicilia (Alfredo Landa) ha pensado que los máximos representantes de la música moderna y la tradicional española se enfrenten representando cada uno de ellos una opción de bebida que se quiere promocionar: el whisky foráneo frente a la andaluza manzanilla. La lucha que se anuncia entre dos personalidades tan opuestas la resume asustado uno de los personajes, cuando prevé que el encuentro entre las dos estrellas será: «El Vietnam, ¡ya lo creo!». La línea narrativa que conducirá a la historia amorosa comienza, como era de esperar, con un absoluto choque de personalidades, que incluso se revela a partir de sutiles señales de la puesta en escena[412]. Bárbara acusa al *Homo hispanicus* (en sus palabras) de ser un zulú y un antiguo. La respuesta de Antonio recoge la mentalidad más trasnochada que pueda imaginarse: «A mí, una mujer, si no cose y no reza, me parece que no es una mujer». Lo interesante de la película es que este enfrentamiento no se reduce a los conflictos de la pareja, sino que se lleva constantemente a la calle, como un enfrentamiento nacional que provoca las peleas en los bares, o entre el público que asiste a las diversas actuaciones planeadas para la disputa del premio. Incluso, en un chocante ejercicio autorreflexivo, aparece un entrevistador, no está claro si de la televisión, o de la radio, o si surge de la propia película, que se dedica a preguntar a la gente de la calle si prefieren la música moderna yeyé o la tradicional española (fotos 5.55 y 5.56). Las respuestas de los entrevistados resultan espontáneas, en un gesto que puede recordar la televisión o la radio en directo. El momento culminante del enfrentamiento entre Bárbara y Antonio se dará con la interpretación de uno de los más famosos pasodobles, «La morena de mi copla», de Carlos Castellanos, popularizado por Estrellita Castro en los años treinta y retomado por Manolo Escobar con gran éxito. El duelo comienza con Bárbara cantando una versión irónica, antimachista y con ritmo moderno ataviada con un traje andaluz culminado en minifalda y sombrero cordobés (foto 5.57). Aguijoneado por ese sacrilegio, Antonio sale al escenario a cantarla siguiendo los cánones tradicionales, superponiéndose ambas versiones en un choque iconográfico y musical que reclama una solución (foto 5.58). La actuación supondrá un agravamiento de la pelea entre los dos competidores, pero también el primer

reconocimiento por parte de Antonio de que está enamorado de Bárbara. A partir de ahí, el final conducirá a una reconciliación de los mundos que lleva implícita, como no podría ser de otra manera, una claudicación de la modernidad femenina y extranjerizante ante la consistencia de las tradiciones nacionales, aunque éstas también resultan modificadas.


5.55 5.56 5.57 5.58

La conclusión de la película marca, en parte, el resto del ciclo protagonizado por Concha Velasco y Manolo Escobar. Después de *Pero… ¡en qué país vivimos!*, la parte musical sería responsabilidad casi exclusiva del cantante de coplas, mientras que Concha Velasco se mantendría en su papel de chica moderna e independiente que anhela casarse al final con el caballero tradicional. La música yeyé y los ritmos más modernos quedarán para otro tipo de películas dirigidas exclusivamente al público juvenil, mientras que las de la pareja se dirigirán a espectadores más sensibles a las tradiciones. De todos modos, los conflictos de la modernidad quedarán patentes de manera bastante atrevida en ocasiones. *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969), por ejemplo, cuenta la historia de un camionero, Manuel Fernández (Manolo Escobar), acusado injustamente de violación. Concha Velasco interpreta a su abogada, que tiene que afrontar un caso particularmente delicado. Aunque la película trata temas escabrosos con ligereza de comedia, el conflicto de una sociedad en rápida transformación le permite a Sáenz de Heredia caricaturizar muchas de las costumbres en mutación con un tono ácido. Del mismo modo, *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970) afronta con la visión típicamente conservadora la invasión turística y la pérdida de costumbres autóctonas, pero al mismo tiempo describe con bastante crudeza la mentalidad depredadora de los especuladores que quieren convertir la costa mediterránea en una sucesión de rascacielos para acoger a los turistas. La modernidad y la sociedad de consumo se iban consolidando en el país,

pero no sin dejar una huella traumática, señalada sobre todo por los cineastas más nostálgicos de un tiempo que estaba condenado a desaparecer.

5.3. Géneros y otras manifestaciones del cine popular

El modelo industrial de los cincuenta y sesenta presentó otros síntomas significativos para entender las transformaciones del cine español. Aunque exceda el ámbito de este libro al tratarse fundamentalmente de producciones americanas, la apertura al exterior de esos años tuvo una consecuencia muy importante entre los profesionales del cine en nuestro país con la llegada de las coproducciones y sobre todo las superproducciones que se rodaron en España (y también en otros países europeos) en unos momentos de reestructuración de los grandes estudios de Hollywood. El sistema monopolístico que los sustentaba fue desmantelado en 1948, cuando una serie de decisiones judiciales y gubernamentales obligaron a los grandes estudios a dejar de controlar de manera casi exclusiva los tres sectores de la industria (producción, distribución y exhibición) y los apartaron de la puja por el control de la emergente televisión en beneficio de las grandes corporaciones de radio. Todo esto unido a las convulsiones relacionadas con la Guerra Fría, el papel inquisidor del Comité de Actividades Antiamericanas y la penetración en la industria cinematográfica de conglomerados empresariales de la alimentación, la energía y otros sectores que desplazaron a los antiguos ejecutivos formados exclusivamente en el negocio del cine, tuvo como consecuencia un cambio profundo en la cultura de Hollywood. Una de las secuelas, sobre todo impulsada por la competencia cada vez más punzante de la televisión, fue la de poner en marcha grandes producciones de tono épico y monumental en formatos panorámicos y brillante technicolor, con el fin de ofrecer al público algo que la televisión, en blanco y negro y con pantallas todavía diminutas, no podía ofrecer. Concretamente, en España destacó Samuel Bronston, un productor californiano que, instalado en el país, llevó a cabo —entre otras— las películas de Nicholas Ray *Rey de reyes* (King of Kings, 1961) y *55 días en Pekín* (55 Days at Peking, 1963), y, por supuesto, *El Cid* (Anthony Mann, 1961), su mayor éxito comercial y el filme que le hizo soñar con la construcción de un imperio cinematográfico que nunca llegó a cuajar[413]. En todas ellas, y bastantes otras realizadas durante esos años, trabajaron técnicos y actores españoles, consolidando una base importante de profesionales para la industria.

Dentro de la línea de reconstrucciones del pasado, aunque en este caso relacionado con el romanticismo, el melodrama y fundamentalmente dirigido al consumo femenino, podemos considerar otro de los grandes éxitos del momento: *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1959), que tuvo una secuela con *¿Dónde vas triste de ti? Alfonso XII y María Cristina* (Alfonso Balcázar, 1960). En parte, este tipo de películas parece seguir la corriente del triunfo de *El último cuplé* o

La violetera (esta última también dirigida por el experto en melodramas Amadori), puesto que recreaban el entorno de la Belle Époque con apuntes hacia un mundo aristocrático definitivamente arrasado por dos guerras mundiales y el ímpetu de la modernidad. Mientras en *El último cuplé* se incluían las viejas canciones para remover los rescoldos de los recuerdos del público, en estas películas románticas la espectadora encontraba amor sublime, pero abatido por alguna desgracia, bailes suntuosos en salones palaciegos y deslumbrantes vestidos de cuento de hadas. En este contexto de una Europa ya reconstruida tras la guerra, aunque mirando hacia el esplendoroso pasado con nostalgia, debemos tener en cuenta para entender el éxito de la película de Amadori el precedente de *Sissi* (Ernst Marischka, 1955) y sus secuelas posteriores. También esa moda de suntuosas cortes y melancólicos aristócratas recorrió Hollywood con películas como *El cisne* (The Swan, Charles Vidor, 1956) o incluso la *Cenicienta* (Cinderella, Clyde Geromini y otros, 1950), de Walt Disney. Estas historias apuntaban a un nuevo peso del romance dirigido al importante mercado femenino. En realidad, estas bodas principescas se habían convertido en un auténtico fenómeno de masas explotado hasta la extenuación por los noticiarios cinematográficos, las revistas ilustradas y la incipiente televisión. La boda del sha de Persia con la princesa Soraya Esfandiary-Bakhtiari en 1951 alimentó las revistas y las ensoñaciones de millones de personas. Pero incluso esa boda palideció comparada con la cobertura mediática de la de Rainiero de Mónaco con la estrella norteamericana Grace Kelly en 1956. Finalmente, en España también tuvo un enorme impacto la boda de Balduino I de Bélgica con Fabiola de Mora y Aragón en 1960. Los conflictos familiares, los momentos venturosos y las desgracias, los aniversarios, las lujosas vacaciones y las periódicas fiestas reales se convirtieron en un reclamo semanal en los quioscos para las consumidoras asiduas a revistas como *¡Hola!* o *Lecturas*. No sólo esto, también las niñas entraron en el mercado del consumo de la sangre azul con la aparición en 1958 de la revista infantil *Sissi*, dedicada a alimentar esos sueños románticos, y que consiguió un éxito fulminante[414].

Además de esta vena romántica y melodramática, otros elementos vinculados a la industria cultural tuvieron un impacto cinematográfico relevante. Un ejemplo destacado son las dos adaptaciones de los mayores triunfos del escritor de seriales radiofónicos Guillermo Sautier Casaseca: *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955) y *Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960). *Lo que nunca muere* fue el serial radiofónico que convirtió a Sautier Casaseca en un personaje central de la radio española[415]. El planteamiento de la historia está lleno de golpes de efecto y situaciones inesperadas, así como de *cliffhangers*, es decir, momentos que dejan la acción suspendida para el espectador en un punto intensamente dramático, dentro de las convenciones más habituales del serial. El inicio del filme nos presenta a una compañía de soldados formando en homenaje al valeroso comandante Carlos Lopes Doria (Conrado San Martín) que va a ser condecorado por una acción heroica. Mientras el oficial lee el parte de los motivos para la distinción, un sacerdote y Doria, vestido de paisano,

aparecen de repente y le comunican al general que ha decidido abandonar el Ejército, profesar votos religiosos y dedicarse a ser misionero (fotos 5.59 a 5.61). Piden que, como si hubiera caído en combate, se condecore a su guerrera, porque el comandante, cuando tome sus votos «habrá muerto para el mundo». Casi enlazando con esta escena, se produce un secuestro y comienzan a plantearse interrogantes, incluyendo bellas espías y taimados malvados de rasgos exóticos, como en los seriales de los años veinte. Lógicamente, es esencial el peso de los diálogos y de ocasionales monólogos en la caracterización de los personajes o en el desarrollo de la trama. Esto se combina con un recorrido narrativo que lleva desde la Guerra Civil española o las actividades coloniales en el norte de África hasta el espionaje entre las grandes potencias en el contexto de la Guerra Fría. Traiciones, desengaños, sorprendentes giros narrativos y personajes que cambian radicalmente en las expectativas que generan en los espectadores, definen un complejo relato que depende en su estructura del precedente radiofónico. Además de esto, los referentes estilísticos del cine son también muy importantes, como la iconografía del cine negro y la iluminación de clave baja. Los podemos observar en la aparición de la enigmática Nita Krusova (Vira Silenti) y su encuentro con otro espía comunista en una estación de tren (foto 5.62). Tanto el serial como la película revelan también una estrategia propagandística de la política del Régimen que, más que desarrollada en enfáticos productos específicos, se filtraba como una lluvia fina en el tejido de las producciones de consumo de masas[416].





5.60





5.61





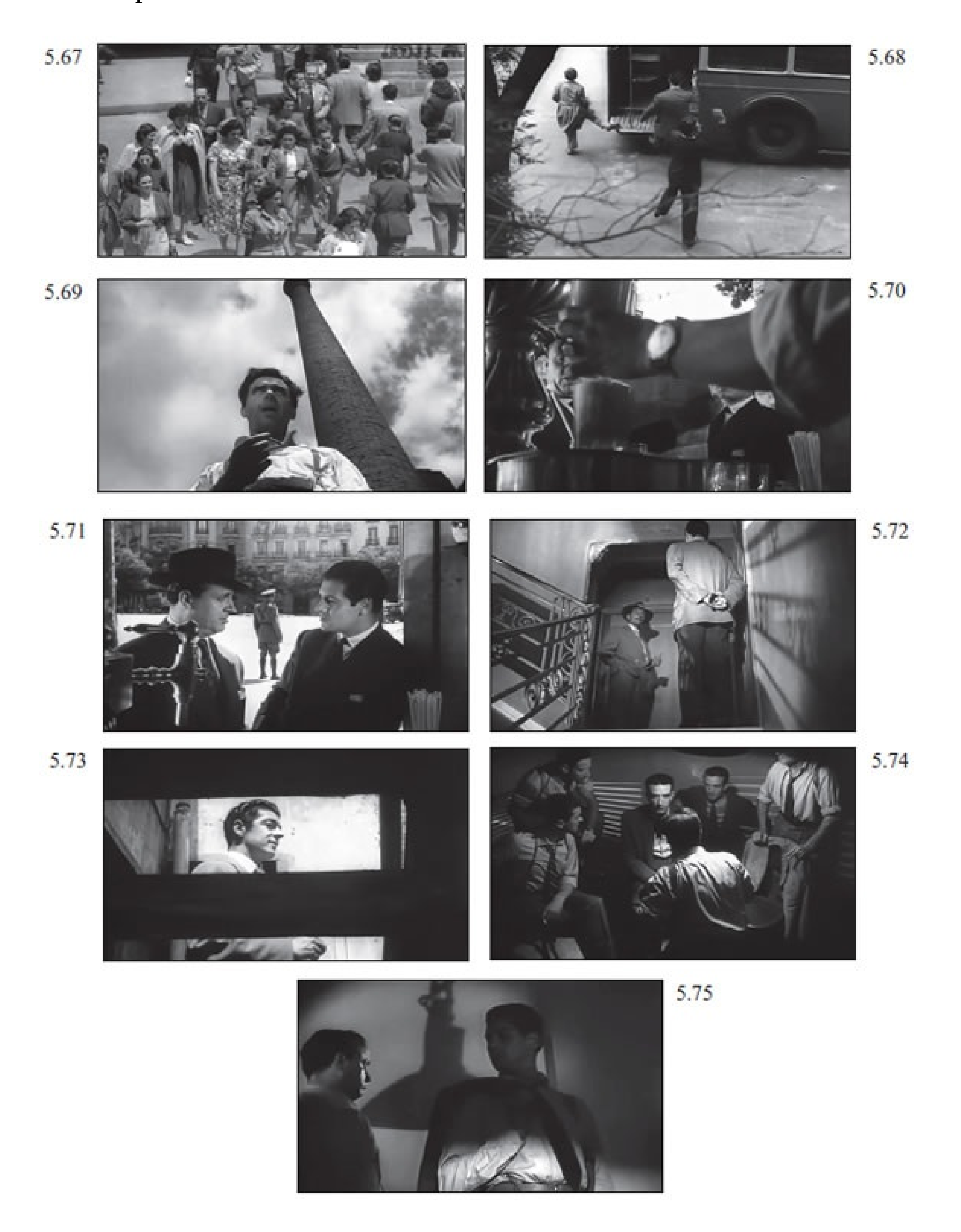
Ama Rosa ya se aleja de estas complejidades ideológicas para entrar de lleno en la sensibilidad melodramática más exacerbada. Una mujer pobre se ve obligada por las circunstancias a dar a su hijo a una familia rica que no puede tener descendencia. En un momento determinado, consigue entrar al servicio de los que recibieron a su hijo como ama del niño, aunque su secreto no lo saben ni la madre adoptiva ni el propio niño. Un vía crucis de sacrificios, renuncias y exaltación de los sentimientos maternales acompaña la historia. Los subrayados de la puesta en escena remiten una vez más al trabajo expresivo de la fotografía de inspiración romántica y expresionista, como cuando Ama Rosa (Imperio Argentina, retornando a la pantalla tras casi diez años de ausencia)[417] es encarcelada injustamente por un crimen que no ha cometido (fotos 5.63 y 5.64). Igualmente, la escena del fallecimiento de la abnegada madre al final del filme es trabajada con el convencional cambio lumínico que establece una metáfora visual del tránsito (fotos 5.65 y 5.66).



Los modelos radiofónicos, combinados con los referentes cinematográficos, encontraron una articulación más relevante en el ámbito del cine policíaco detectivesco y de la versión española del género negro, como ya he mencionado a

propósito de *Surcos*. De hecho, el tema policíaco se había desarrollado considerablemente tanto en la radio desde finales de los años cuarenta (por ejemplo con el detective Taxi Key o el programa *¿Es usted buen detective?*)[418] como en la novela popular y en los cómics. Entre las publicaciones de tema detectivesco, policíaco o de gánsteres surgidas en 1950 destacaron tres colecciones fundamentales: Brigada Secreta (ediciones Toray), FBI (editorial Rollán) y Servicio Secreto (editorial Bruguera)[419]. En todas ellas, los temas de inspiración criminal adaptaban para el lector español fórmulas de inspiración norteamericana. En este contexto es como podemos entender la aparición de un filme tan interesante como *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). La película adopta en su arranque el tono verista realista típico de principios de los años cincuenta, siguiendo la línea de la influyente *La ciudad desnuda* (The Naked City, Jules Dassin, 1948) o del cine francés[420]. En su inicio, un narrador entresaca de la multitud que transita por las calles de Madrid a un sujeto anónimo, Fernando Olmos (José Suárez), que será el protagonista de la historia (foto 5.67). Le vemos tomar un autobús con su novia mientras la puesta en escena mantiene un tono de cercanía y veracidad, rodando con cámara en mano y con el vehículo en movimiento en el momento en que la pareja se despide. También sigue al protagonista desde las ventanas de los edificios que dan a la calle (foto 5.68). Finalmente, el joven se dirige al lugar en el que se le va a hacer entrega de su diploma como nuevo policía. A partir de este punto, la película recurre con particular convicción y eficacia a algunos de los temas más recurrentes del género: la relación entre el policía novato y el veterano inspector Basilio Lérida (Manuel Gas), la infiltración en la banda criminal, el uso del *flashback* en los testimonios de los distintos personajes que emergen en el curso de la investigación, las escenas de acción o las mujeres fatales frente a las abnegadas novias y esposas. Por otro lado, los recursos formales y de puesta en escena siguen las convenciones estilísticas del modelo americano: emplazamientos muy angulados de la cámara para enfatizar a los personajes integrados en los espacios (foto 5.69), encuadres desconcertantes que son inmediatamente corregidos (fotos 5.70 y 5.71), perspectivas acentuadas o remarcadas en los interiores (fotos 5.72 y 5.73) o el inevitable interrogatorio con luz cenital, sombras marcadas e iluminación de clave baja en la escena en la que la policía intenta hacer confesar a un delincuente (fotos 5.74 y 5.75). La eficacia de este modelo americano, aunque fuera a raíz de una película sobre la policía española, se plasmó en la aparición de una colección de libros de bolsillo denominada Brigada Criminal en 1951[421]. Junto con la película de Iquino, otra producción barcelonesa y estrictamente coetánea define el arranque de este modelo genérico: *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950). También comienza con los planos documentales de la ciudad de Barcelona dando una atmósfera urbana y contemporánea al relato. El enigma parte del asesinato de un joven en plena calle. Los procesos de investigación que se ponen en funcionamiento se reflejan visualmente a través de un tipo de puesta en escena que recuerda a la americana clásica a través del recurso al *collage* y del

montaje constructivo (fotos 5.76 a 5.78). La película ofrece una descripción de los métodos científicos aplicados de nuevo en la trama de un policía novato ante su primer caso importante.





5.76 5.77 5.78 5.79 5.80 5.81

El punto de vista policial es el dominante en estas primeras películas del género, pero pronto derivará en argumentos en los que la proximidad a la perspectiva de los delincuentes complica las tramas y profundiza en sus motivaciones y perfiles psicológicos. Esto se observa por ejemplo en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955) o *Culpables* (Arturo Ruiz-Castillo, 1958). La intriga de *Los peces rojos* sobre el presunto asesinato del hijo (que finalmente sabremos inexistente) del protagonista permite que el espectador siga la historia desde perspectivas diferentes que incluyen constantes engaños y trampas. Por su parte, *Culpables* se centra en un grupo de actores en decadencia que tienen que aclarar cuentas pendientes, entre ellas, un asesinato cometido en el claustrofóbico interior de un teatro cerrado. El tratamiento fotográfico conduce de nuevo a densas sombras, oscuridad y fuertes contrastes sobre los rostros en los momentos de mayor dramatismo (fotos 5.79 a 5.81). Aparte de las tramas de investigación e intriga, también hay que mencionar las películas centradas en la perspectiva de los delincuentes que, como en los filmes clásicos de gánsteres, trabajan el material espectacular vinculado a la fascinación por la violencia, los rituales mafiosos o el lenguaje de los tipos duros. Uno de los mejores ejemplos de este modelo es *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963). La película muestra a un grupo de bandoleros despiadados (foto 5.82) frente a una Policía que no

ceja en su empeño por detenerlos. En un momento determinado, un plano nos muestra la trama del filme recogida en las revistas que se exponen en los quioscos (foto 5.83). La crónica criminal se había asentado también como uno de los elementos más importantes del consumo de publicaciones ilustradas[422]. Entre las más destacadas, el semanario *El Caso*, fundado en 1952, levantaría la crónica cotidiana de los crímenes de la época, ubicándose a menudo en la frontera de los temas permitidos por la censura. Según algunos comentaristas de este filme, los hechos reflejados pretendían rememorar las acciones de guerrilla urbana de algunos maquis célebres de Barcelona durante aquellos años[423].

5.82





5.83

Una derivación de este género criminal, aunque con un trasfondo político, son las películas centradas en la Guerra Fría y, sobre todo, en la temida penetración comunista. Muchas de ellas recurrieron al estilo del cine negro y la profundización en los conflictos psicológicos o los traumas del pasado que emergían de manera abrupta. Entre las más destacadas está *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). De nuevo encontramos en ella el estilo fotográfico de sombras acechantes y una atmósfera claustrofóbica que define los espacios del submundo en el que se mueven los comunistas. La película señala un conflicto que se resuelve en el terreno familiar[424], con el reencuentro de Diego (Francisco Rabal), un antiguo «niño de Rusia» (niños que durante la Guerra Civil fueron enviados a la Unión Soviética para mantenerlos a salvo y que, con la derrota de la República, permanecieron allí) transmutado en agente del espionaje soviético (foto 5.84), con su padre (Rafael Rivelles), que es coronel de los servicios secretos españoles (foto 5.85). En cierto modo, la trama sigue convenciones popularizadas a través del serial radiofónico *Lo que nunca muere*[425], sobre todo, el paulatino descubrimiento, por parte del protagonista, del error que es combatir por el comunismo. De este modo, la película condensa el conflicto político en el terreno del melodrama, haciendo que el retorno de Diego se vaya invistiendo de un peso emocional que erosiona sus convicciones y su automatismo criminal como agente comunista. La película se plantea como un proceso de recuperación que se resolverá con el desmantelamiento de la organización clandestina y con el postergado abrazo final de padre e hijo.



La Guerra Fría como conflicto familiar también aparece reflejada en *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957). La película describe la ocupación soviética de Hungría y la resistencia anticomunista dentro de una historia amorosa entre un pianista que forma parte de la oposición y la hija de uno de los más respetados intelectuales y periodistas comunistas. La película, a pesar de haber sido rodada en Barcelona y Bilbao, consigue recrear eficazmente una atmósfera centroeuropea (foto 5.86). Además del suspense y la emoción de la lucha clandestina, ofrece escenas de represión por parte de las autoridades comunistas de una crudeza bastante inusitada, aunque a su vez estilizada (foto 5.87). Es interesante destacar que la trama conduce a que los personajes quieran dejar testimonio filmado de la brutalidad de la represión del Gobierno húngaro, combinando en ese momento imágenes del universo de la

ficción con otras documentales (fotos 5.88 a 5.90).

La Guerra Fría y la propaganda anticomunista del Régimen tomaron forma también en otros géneros cinematográficos. Resulta bastante interesante en este campo *Suspenso en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1955). Cuenta la historia de unos exiliados en Francia que intentan formarse, sin demasiado éxito, en una escuela de comunistas de opereta. La película crea constantes gags, algunos afortunados en la línea de *Ninotchka* (el líder que estornuda siempre que entra un subordinado para que diga «salud, camarada»), sobre los rituales y los tópicos del comunismo. También se acudió a las estrellas del fútbol huidas de los países del Este con la intención de difundir la animadversión contra el enemigo situado tras el telón de acero entre el público más popular. Un caso representativo es *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1955), una *biopic* idealizada del futbolista de origen húngaro del F. C. Barcelona Ladislao Kubala. La película se estructura a través de *flashbacks*, partiendo de la frustración del jugador porque la Federación Húngara de Fútbol le impide jugar un partido con la selección española (foto 5.91). La película combina a partir de ese momento algunos recursos estilísticos del cine negro y de espionaje cuando describe los intentos de Kubala y de su familia por huir de su país (foto 5.92) con numerosas escenas de juego del gran delantero culé (foto 5.93).

5.92



5.93



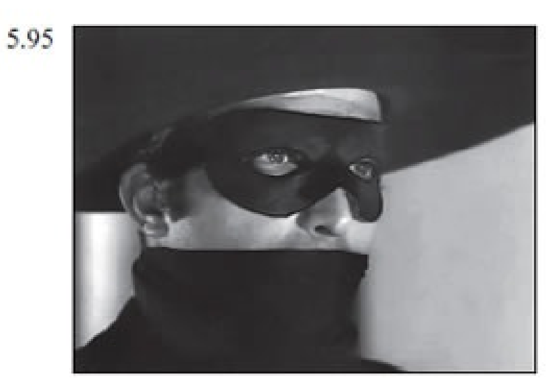


5.94

Dentro de estas formas genéricas populares, mencionaré finalmente dos modelos fundamentales surgidos también de la industria cultural y mediática con proyección en la radio, los libros de bolsillo, las revistas ilustradas y las historietas. El primero sería el *western*. En 1944 apareció un personaje de novela de bolsillo que se convertiría en un auténtico fenómeno de masas: el Coyote. Creado por José Mallorquí y continuador de figuras como el Zorro o The Lone Ranger (el Llanero Solitario), el

Coyote era el típico justiciero enmascarado que defendía a los californianos de abusos y desafueros. Su éxito se plasmó en casi doscientas novelas publicadas en un período de nueve años, finalizando su primera época editorial en 1953. Su popularidad se combinó con la prolífica producción de otro novelista del género, Marcial Lafuente Estefanía, también en pleno rendimiento desde mediados de los cuarenta. Justo en este momento de decadencia, Joaquín Romero Marchent lo recuperó para el cine en *El Coyote* (1954). La estrella mexicana Abel Salazar interpretaba el papel protagonista. El filme era fiel al tono aventurero de la literatura popular y al subtexto ideológico que recorría las novelas de Mallorquí. Al fin y al cabo, trataban de la usurpación del estado de California a México al ser incorporado a la Unión. Implicaba también la desaparición de una legalidad caballeresca e ilustrada, representada por los grandes hacendados de origen español, que era sustituida por la dinámica caótica, moderna y salvaje de los depredadores yanquis[426]. El Coyote del filme se topa con ese mundo en descomposición (foto 5.94) y, al final de la película, liquida al antagonista en una escena de atmósfera casi expresionista, en el que la sombra amenazante del justiciero se cierne sobre su desalmada víctima (fotos 5.95 a 5.97). Romero Marchent haría casi inmediatamente otra película sobre el famoso personaje (*La justicia del Coyote*, 1955) e iniciaría una carrera como director en la que su apego al género del *western* cobraría especial relevancia.

5.95



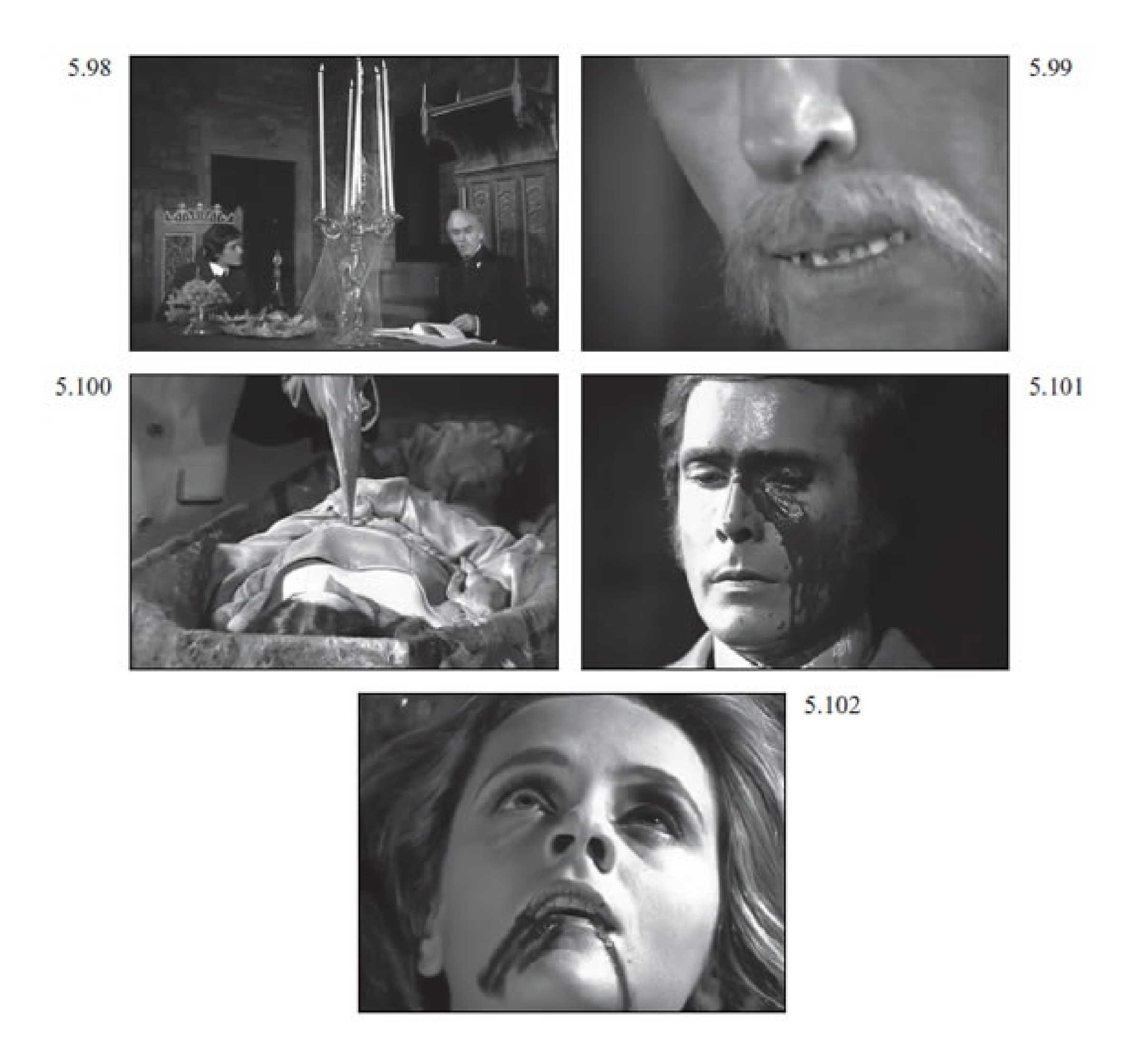
5.96 5.97



Como ocurriría con el otro modelo esencial, el cine de terror, el desarrollo del *western* a partir de finales de los cincuenta dependió en gran medida de coproducciones en las que el tráfico de actores, técnicos y directores de distinta procedencia funcionaba dentro de cánones estandarizados a la hora de definir las tramas y las soluciones de puesta en escena. Las fórmulas que se revelaban

funcionales en el estilo, por ejemplo, las aplicadas por Sergio Leone ya en los sesenta en sus celebrados *spaghetti westerns* (uso del zoom, primerísimos planos, violencia con una vertiente humorística), eran inmediatamente traducidas a estas producciones más modestas[427]. Fue un campo de formación incluso para futuros autores como José Luis Borau, director de *Brandy* (bajo el seudónimo J. L. Boraw, 1964).

En cuanto al género de horror de producción internacional, destaca la obra de Jesús Franco, por cierto, también guionista de *El Coyote*. En *El conde Drácula* (1970) culmina una carrera multifacética dentro del cine como director, actor, guionista o compositor de bandas sonoras. Sus numerosas películas anteriores a los años setenta iban desde la comedia nostálgica en *Vampiresas 1930* (1962) hasta extrañas parodias de tono político como *Rififí en la ciudad* (1963). En *El conde Drácula*, Jesús Franco intentó una adaptación bastante aproximada al espíritu de la novela original de Bram Stoker, buscando recrear una atmósfera que equilibrara horror y erotismo sin forzar las truculencias (fotos 5.98 y 5.99). Para el final reservó una explosión de sangre muy del gusto del cine de la época (fotos 5.100 a 5.102), como las de las producciones de la compañía británica Hammer. Es interesante destacar que el rodaje de parte de esta película fue aprovechado por Pere Portabella para hacer uno de sus más interesantes filmes experimentales en colaboración con Joan Brossa: *VampirCuadecuc* 1970). A lo largo de los setenta, Jesús Franco se dejó llevar cada vez más, en sus películas de horror, por la corriente de la *sexploitation* que emergió desde el cine de circuitos marginales configurando una industria dentro del cine popular a escala mundial. A menudo, Franco rodó sus películas en Francia, Alemania o España y realizó dobles versiones, en las que las escenas más eróticas o violentas eran desechadas para el mercado español por no poder pasar la censura. Muchos de estos géneros populares encontrarían su final a lo largo de los años setenta, cuando sus características y recursos más espectaculares o escabrosos fueron adoptados, progresivamente, por el cine *mainstream*.



5.4. El desarrollismo y sus dobleces

> Hacia mitad de los años cincuenta […] todo comenzó a cambiar en las estructuras matrices, socioeconómicas por tanto, de la sociedad española. Todo se movió, tembló, casi imperceptiblemente al comienzo, en los intersticios de ésta, en el juego o en la inarticulación de las instituciones, las instancias y los estratos sociales […]. El aporte esencial del Opus a la cultura de los años cincuenta y sesenta del franquismo habrá consistido en modificar sustancialmente la relación con el dinero de las élites de formación católica. El dinero, odiado y despreciado en la tradición ideológica dominante […] fue restablecido en un lugar honorable; dejó de ser indigno ganar dinero, hacer que otros lo ganaran también, hacer fluir sus beneficios. El dinero fue una idea nueva y virtuosa de la España del Opus Dei[428].

Este párrafo de Jorge Semprún resume de manera bastante elocuente un proceso esencial en la Administración franquista que se localiza en el período que cubre este capítulo. Aunque quizá no tan imperceptiblemente como dice Semprún, puesto que hubo importantes crisis y movilizaciones sociales que fueron arrastrando hacia ello en un momento dado. Los ideólogos y las fuerzas tradicionales que habían sustentado el Régimen desde la posguerra comenzaron a verse sustituidos, al menos en los ámbitos económicos, de la comunicación política, o educativos, por tecnócratas y personajes de mentalidad menos dogmática y más posibilista. El franquismo se transformaba en la medida en que las amenazas de los años cuarenta fueron dando paso a la

estabilidad anclada en los pactos con Estados Unidos y en el contexto de la Guerra Fría.

El aspecto que definió este proceso a partir de los años sesenta fue la entrada en lo que entonces se denominaba la *sociedad de consumo*. Este debate estaba presente como reflejo del desarrollo económico del país que, de todos modos, llegó con relativa fluidez a ciertas zonas industriales y urbanas de España, pero tardó bastantes años en asentarse en las zonas rurales. Es por esto que, incluso a finales de los años sesenta, Manuel Vázquez Montalbán aún podía afirmar: «España no es (todavía) una sociedad de consumo de masas, pero las expresiones derivadas de nuestra realidad social […] se producen como si así fuera, de modo que el consumismo es una ideología arraigada y que se manifiesta no solamente en las argumentaciones de quienes desde el sistema defienden sus posiciones, sino también de quienes, desde fuera, las atacan […]. [España] no es una sociedad de consumo, pero quiere serlo». [429]

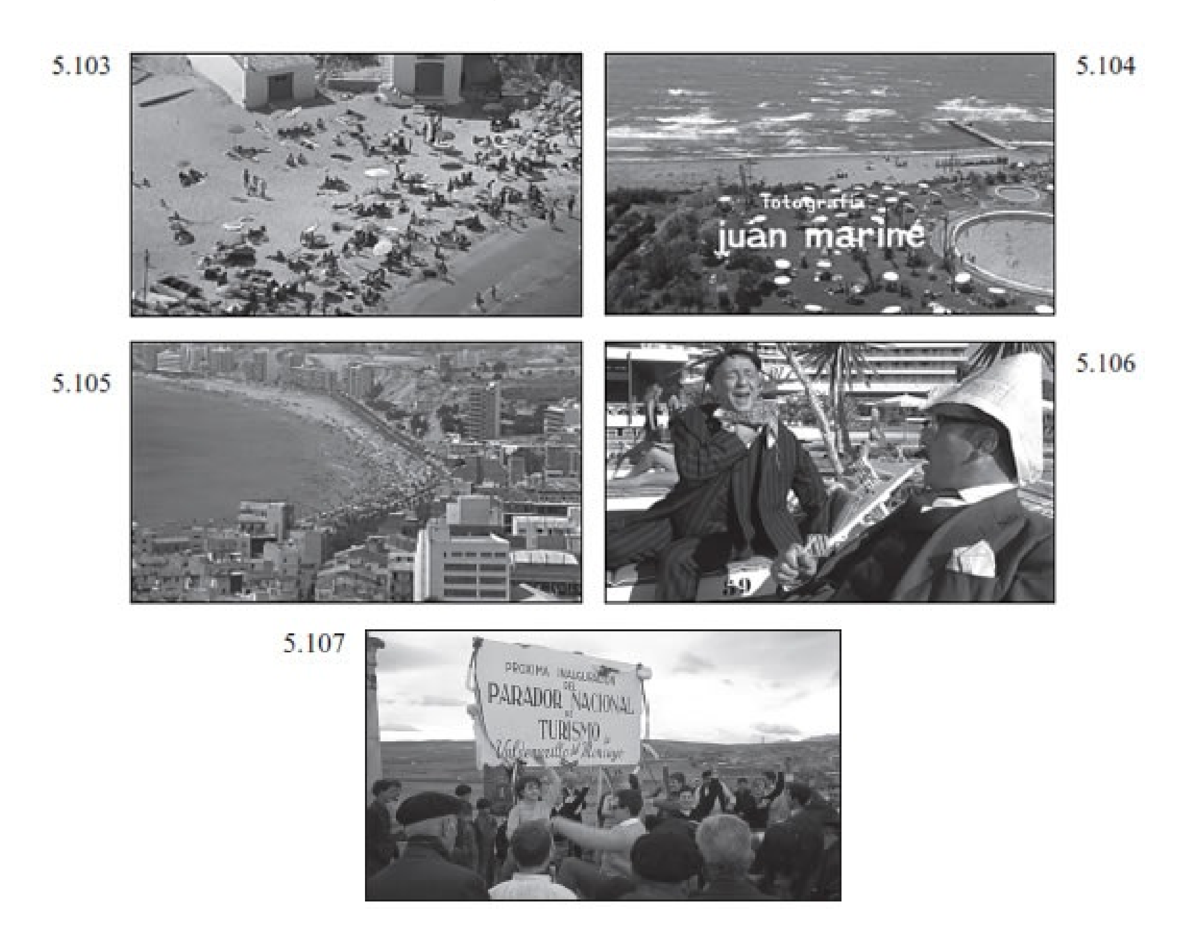
Dos omnipresentes campañas propagandísticas, impulsadas desde el Ministerio de Información y Turismo por Manuel Fraga, culminaron la política mediática del tardofranquismo. Por un lado, la celebración de los veinticinco años de paz apenas podía ocultar la estrategia de enmascaramiento de una de las martilleantes ideas sobre las que se había apoyado el Régimen durante algo más de dos décadas: la victoria. En el contexto de los años sesenta, sin embargo, las prioridades habían cambiado. Un nuevo lenguaje se hacía necesario no sólo para dirigir los objetivos de la pujante España del desarrollismo, sino también para consolidar la progresiva homologación internacional del Régimen, cubriendo de disolvente niebla terminológica sus no tan remotos orígenes fascistas. En un manifiesto proceso de renovación simbólica y discursiva que buscaba adaptarse a los tiempos, el despliegue de los veinticinco años de paz releía el traumático pasado para dirigir la atención de los españoles hacia un tiempo presente cargado de promesas de progreso económico. Pretendía enfocar, de este modo, las energías hacia un nuevo frente: el de la mejora social a través de las fantasías del consumo. Al fin y al cabo, en el campo de batalla del marco doméstico se estaba librando la lucha definitiva por la construcción de la heroica clase media.

La segunda campaña se dirigía al exterior, aunque no dejaba de ser complementaria de la otra en su mensaje implícito para los propios españoles. El reclamo internacional *Spain is different* condensó dos ideas superpuestas. La primera, lógicamente, remitía hacia el *valor exótico* de un país pasional, de costumbres acendradas y paisajes dramáticos, tal como había sido trazado por la tradición de los viajeros románticos. De hecho, el mismo eslogan ya había sido utilizado en las políticas turísticas de Miguel Primo de Rivera en los años veinte[430]. La segunda revelaba el *carácter excepcional* de un país abierto a experiencias genuinas, tan singulares como su esclerotizado sistema político. Incluso podía considerarse parte de su atractivo. Es por ello que los turistas suecos inquisitivamente interrogados al regreso de sus estancias en Canarias o Mallorca en el filme *Soy curiosa: amarillo*

(Jag är nyfiken-en film i gult, Vilgot Sjöman, 1967) revelan su absoluta indiferencia ante las características del Régimen político de Franco cuando se trata de sopesarlo en relación con sus experiencias durante las vacaciones. Consecuentemente, la excepcionalidad espaciotemporal, pero también vital, hacía converger ambas campañas, puesto que el pasado enmascarado detrás de veladuras como la «paz» y el horizonte del imparable desarrollismo conducían irremediablemente a una celebración del presente que se quería exultante, moderno, pleno y, en cierto modo, tan intemporal como unas vacaciones.

En este contexto, el cine se convirtió, junto con la todavía incipiente televisión, en el principal artífice de imágenes para perfilar dichas campañas. Iniciativas directamente impulsadas desde la Administración como el *No-Do* o el filme *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), un proyecto de construcción de una figura más cotidiana, familiar y próxima del dictador, fueron herramientas esenciales de la primera. Mientras tanto, aparte de la publicidad convencional, el cine comercial de ficción fue el recurso esencial para la segunda. Muchas películas de los años sesenta recurrirán a los escenarios monumentales, pintorescos o de ocio playero para ubicar sus historias. Pero su función no se agotaba en el posible reclamo de los turistas extranjeros. De hecho, tenían el manifiesto objetivo de inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia donde dirigir sus fantasías de consumo y su búsqueda de experiencias. Las livianas tramas narrativas de estas películas emplazadas en Marbella, Mallorca, la Costa Brava o Benidorm celebraban los nuevos espacios de ocio para los turistas visuales del desarrollismo. Al mismo tiempo, la promesa del progreso económico quedaba equiparada con la auténtica libertad, como reflejaba con agudeza, aun a pesar de su marcado tono conservador, *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968). Antes de comenzar la historia de ficción, el filme arranca con una especie de publirreportaje sobre las bondades del turismo, el radical cambio que supone en los lugares donde se instala y la intensidad de las experiencias que ofrece. Constantes panorámicas y zooms nos muestran playas abarrotadas, bellas turistas, tráfico incesante y deportes acuáticos (fotos 5.103 a 5.105). Tras este breve documental repitiendo los tópicos de la imagen oficial del *Spain is different*, asistimos al comienzo de la trama. Don Benito Requejo (Paco Martínez Soria), alcalde de Valdemorillo del Moncayo, un pueblo emplazado en un secarral, señala ante su corporación municipal que, a pesar de las joyas históricas de su localidad, nadie viene a visitarla: «¡Estamos *olvidaos*! y, lo que es peor, ¡*atrasaos*! Lo que hay que hacer es cambiarlo todo, ponerse al día y hacer aquí la costa de Valdemorillo». La película plantea por lo tanto la visión de una España profunda que se está quedando atrás en los procesos de modernización y que, entre otras cosas, obliga a sus jóvenes a emigrar. El modo de manifestar esa brecha entre los dos mundos se consuma en la visita a una playa turística del alcalde y su secretario, en la que los pueblerinos se topan con el lujo, el hedonismo y la buena vida (foto 5.106), creando numerosas situaciones cómicas. Estas ilusiones de progreso se plasmarán también en fantasías

eróticas despertadas por una compañía de despampanantes cantantes nórdicas, las Buby Girls (pronunciado siempre *jirls*), que traban amistad con el alcalde y aceptan actuar en el pueblo, despertando la ira de las mujeres locales. Infructuosas visitas del alcalde al Ministerio en busca de apoyo para su proyecto manifiestan, en parte, el distanciamiento que algunos sectores más reaccionarios del Régimen podrían sentir ante los tecnócratas que ignoraban las ilusiones de un pueblecito de la España auténtica. En cualquier caso, finalmente el Ministerio accede a recibir al alcalde y todo culmina en una fiesta con jotas y vivas a don Benito (foto 5.107). Como podemos observar, el cine de los sesenta revelaba el fetichismo de la fantasmagoría turística condensada tanto en el colosalismo y apilamiento de las edificaciones sobre el paisaje costero como en la osadía y brevedad de los biquinis.



Esa celebración festiva del presente apenas podía ocultar su artificiosidad, su obvia función mistificadora. Alejándose de esta tendencia dominante, aparecieron también en ese momento una serie de filmes que intentaban cuestionar las convenciones del imaginario turístico. Buscaban revelar otra realidad que permanecía oculta detrás del apabullante decorado de playas y monumentos, remitiendo a valores que se consideraban alternativos a esta visión alienada de la realidad española. Los que parecían más comprometidos asumieron el formato del cine documental. No olvidemos que el género documental era precisamente el principal medio de promoción turística a través del cine. Las contestaciones a este modelo incorporaron, en ocasiones, posiciones que se aproximaban a la investigación etnográfica. Uno de

los ejemplos más representativos del momento lo constituye la obra cinematográfica de Pío Caro Baroja, quien desarrolló un trabajo destacado en sus documentales sobre tradiciones y costumbres en los pueblos de Navarra. Pero, tomando como referente un discurso antiturístico, destaca entre todos el filme *España insólita* (1965), de Javier Aguirre. Desde su arranque, nos encontramos ante una declaración de intenciones que reclama una nueva lectura de la *diferencia* española de la que hablaba la publicidad oficial. Una panorámica de la cámara sobre una serie de típicos carteles con pintorescos paisajes españoles revela la fachada imaginaria que se ofrece a los turistas. De manera significativa, la voz narradora superpuesta (el texto fue escrito por Dionisio Ridruejo)[431] afirma:

> España, los carteles turísticos pregonan que España es diferente, y colocan en los escaparates una baraja de bellas estampas que pueden competir con las lindezas esparcidas por otros rincones del planeta. […] Si los viajeros pudieran descubrir por debajo de las estampas turísticas el alma de esta tierra, entonces sí que pensarían que en efecto se trata de un país diferente… Vamos a espiar atentamente los pueblos de España dejando los caminos trillados que todo el mundo conoce, vamos a escudriñar las imágenes secretas donde se refleja el misterio de nuestra vieja conciencia nacional.

En esta enfática presentación, el imaginario turístico se revela como una máscara detrás de la cual es posible encontrar «el alma de esta tierra». El lenguaje de desvelamiento de esa máscara se dirige hacia una mirada agente, capaz de «espiar», «escudriñar las imágenes secretas» que revelarán la verdad oculta. De este modo, el filme de Aguirre nos conduce hacia fiestas locales, trabajos cotidianos, arquitecturas populares, costumbres arcaicas, artesanías y vestidos con el poso ancestral de un uso que se ha transmitido durante generaciones. En esa aparente búsqueda del misterio que nos ha de conducir como espectadores a una experiencia genuina, nos encontramos en un terreno conceptual que ya fue planteado por Dean MacCannell hace casi treinta años bajo la idea de la «autenticidad escenificada»[432]. La inevitable reversibilidad de ambos espacios queda manifiesta, de nuevo, en la transición que nos devuelve a las regiones *auténticas*, en este caso apoyada en una equiparación visual. En una escena, el narrador nos conduce a una fiesta flamenca en el Sacromonte granadino especialmente representada para los turistas e implícitamente falseada (foto 5.108). Como contraste, nos lleva a continuación a un pueblecito donde podemos encontrar el cante flamenco en su ambiente natural, vinculado a las tareas cotidianas del trabajo o a la diversión de los niños. El cante culmina con la representación de un baile, bastante torpe pero genuino, realizado por gitanillos. Su puesta en escena plantea, además de una cuidadosa composición en relación con el marco natural, una alternancia de la fragmentación del montaje con dinámicos *travellings*. La pátina de *lo auténtico* (foto 5.109) detrás de esta escenificación pretende contrastar con el baile profesionalizado que hemos visto en el Sacromonte. Esta aproximación revela una minuciosa preparación de la puesta en escena de los figurantes, de los movimientos de la cámara o del montaje que, por ejemplo, hace coincidir los efectos sonoros con los golpes de martillo de los trabajadores que realizan sus tareas cotidianas. Tampoco

hay que dejar de lado el uso de sonido añadido en la posproducción (el cante de los niños que acompaña al baile) que revela un sofisticado dispositivo constructivo del aparato cinematográfico sosteniendo esa aparente autenticidad.

5.108



5.109

A diferencia de *España insólita*, otro filme representativo de estos años asume de manera autorreflexiva la imposibilidad de establecer el contraste entre las regiones frontales y traseras. *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, estrenada en 1972, aunque en proceso de rodaje desde 1963) ofrece un recorrido por tradiciones festivas y costumbres de la España profunda, cargando especialmente las tintas en las más desasosegantes y brutales, así como en las relacionadas con los ritos ancestrales de la muerte. El filme no pretende elaborar una deconstrucción de la fantasmagoría turística como en el caso anterior. Tampoco quiere enmarcarse en la distancia del etnógrafo que observa analíticamente su campo de estudio. Sin embargo, intenta de nuevo aproximarnos a una experiencia auténtica, alejada de las fachadas artificiales y amables de la España turística. En cierto modo, su posición no anda demasiado alejada de la alucinada empatía que animó a Luis Buñuel a realizar *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933). Hay, por un lado, una fijación por el exceso naturalista, por el tremendismo al estilo de la *España negra* de Gutiérrez Solana. Pero ese naturalismo es resultado, en muchas ocasiones, de una minuciosa construcción para realzar lo más extremo y sórdido, incluso manipulando o recreando los hechos para ofrecer esos trazos gruesos, al igual que hizo Buñuel en su película hurdana[433]. De este modo, también se añaden algunos llamativos efectos sonoros al material rodado con el fin de hacer más intenso el dramatismo de una escena, como las voces de las actrices que refuerzan a las plañideras en el estremecedor entierro que culmina el recorrido propuesto por el filme. Incluso la voz narradora que se superpone a las imágenes no duda en confesarnos, en la escena en la que unos lugareños despeñan a un burro por un precipicio, que se trata de una costumbre que ya se ha abandonado y que podemos suponer que se ha escenificado exclusivamente para el filme (foto 5.110). En resumen, los rituales se revelan como representaciones que intentan cumplir con las expectativas de un público emplazado en el espacio del turista visual, en busca de imágenes extremas que puedan ser tomadas como genuinas.

5.110



De este modo, el documentalismo más autoconsciente de estos años se topó, en su intento de ofrecer una visión auténtica de España que contestara la mistificación turística, con nuevas mistificaciones. Frente a ello, las respuestas más clarividentes y al mismo tiempo transgresoras del discurso oficial provinieron del cine de ficción. Dos películas particularmente diferentes suponen, en mi opinión, las propuestas más interesantes en este sentido. La primera es *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), que centra su historia precisamente en recorrer la distancia entre esas regiones frontales y traseras tratadas en los documentales anteriores. Al contrario de lo que ocurre en *El turismo es un gran invento*, su arranque nos muestra las edificaciones turísticas como resultado del trabajo y del esfuerzo de los obreros (fotos 5.111 y 5.112), compartiendo su punto de vista casi siempre. Uno de éstos es el personaje principal, José (Antonio Iranzo), un albañil que ha encontrado colocación en la construcción de los nuevos edificios de apartamentos de la Costa Brava. Su mujer Juana (Marta May), sus hijos y un sobrino, Manolo (Luis Valero), parten de su pueblo mísero de Andalucía con el fin de reunirse con él (foto 5.113). Mientras el albañil ultima los preparativos para recibirlos en una humildísima vivienda de las afueras, su familia va descubriendo una realidad abrumadora en su largo y agotador trayecto en tren. Ese viaje supone, entre otras cosas, dar cuenta de la brecha que separa ambos mundos. Brecha que se rellena en parte con los *flashbacks* a partir de los cuales conocemos la historia pasada y las penurias por las que han pasado los personajes. En una parada intermedia en su viaje hacia la Costa Brava, Manolo sale a dar una vuelta por la ciudad de Valencia. Mientras tanto, José lleva a sus espaldas por todo el pueblo de Lloret de Mar una pesada cama para su esposa. El montaje alterno entre ambas escenas (fotos 5.114 a 5.117), uniendo trabajo físico y *shock* mental, sin diálogos ni distracciones, es una de las mejores plasmaciones fílmicas de esa enorme distancia entre la modernidad y el atraso de una parte importante del país. El filme permite al espectador recorrer imaginariamente todas las barreras, culturales, sociales y económicas, implícitas en el trayecto de los personajes: inmigrantes del sur frente a catalanes, turistas frente a autóctonos, ricos frente a pobres… Casi todas las distancias que deben ser superadas se revelan en el filme como infranqueables, a pesar de constituir el andamiaje de la fachada turística. Por lo menos para la generación de los padres. Su hijo pequeño, nada más llegar, le pide a José que le empiece a enseñar palabras en catalán, anticipando quizás una esperanza de

integración que parece recoger la conclusión de un libro sociológico muy importante en aquellos años y debatido por los políticos nacionalistas catalanes: *Els altres catalans*, de Francesc Candel (1964)[434]. Su último capítulo se titulaba, precisamente, «Els infants del suburbi, aquesta esperança». En resumen, las relaciones de dominación y la alienación de los personajes de *La piel quemada* revelan, como en pocas películas de la época, la precaria consistencia de la imagen turística oficial y de la celebración del presente consumista.



El otro filme culminante en este aspecto es, sin duda, *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). En este caso, el trayecto de los personajes permitirá al espectador establecer una inquietante conexión entre esa fachada turística y las fantasmagorías del sueño desarrollista. Una mecánica imparable parece funcionar por detrás de ese proceso que conduce al personaje principal a convertirse, contra su voluntad, en un verdugo. José Luis (Nino Manfredi), un enterrador sin demasiado futuro, sueña con

emigrar a Alemania y triunfar como mecánico de coches, pero acabará dejando embarazada a Carmen (Emma Penella), la hija de Amadeo (José Isbert), un veterano verdugo maestro en su oficio. A pesar de su renuencia, y con el fin de acceder a un piso oficial y a una paga extra, José Luis acepta el puesto de verdugo ante la inmediata jubilación de su suegro. Confiando en que siempre tendrá tiempo para presentar la dimisión si en un momento determinado se le obliga a ejercer, José Luis lleva una vida plácida y observa que progresa económicamente. Como vemos, el dispositivo que pone en marcha la historia se asienta simplemente en sus sueños de progreso económico, de vida mínimamente confortable, de acceso a un piso, unas vacaciones y un moderado consumo. En suma, el sueño del desarrollismo. Pero, como demuestra la película, ese proceso no puede ser, de ninguna manera, inocente. Su consecución implica la aceptación de esas reglas del juego que pueden acabar haciendo de cualquier infeliz un verdugo. De este modo, en un momento determinado, José Luis es reclamado para ejecutar a un preso. Y el hallazgo fundamental del filme consiste, precisamente, en que el aprendizaje de esta dura verdad, el momento terrible de la ejecución, se tenga que llevar a cabo en una Palma de Mallorca infestada de bellas turistas, playas, sol y menús con zarzuela de pescado (fotos 5.118 a 5.120). El soporte de la fachada turística proyecta, esta vez sí, una fantasmagoría que impregna a esos livianos espacios de ocio y placer del engrudo de lo siniestro, como ocurre en la escena en la que la Guardia Civil busca a José Luis en medio de una atracción típica de Mallorca: las cuevas del Drach (fotos 5.121 y 5.122). La ejecución se trabajará metafóricamente, con el debutante verdugo siendo arrastrado a cumplir con su labor hasta dejar al espectador ante un espacio, el patio de la cárcel, desasosegadamente vacío (fotos 5.123 y 5.124). Una imagen tan siniestra y tan cercana como la de ese viejecito, el verdugo jubilado Amadeo, que esconde tras su apariencia entrañable una contrastada maestría en su letal oficio. En la conjunción de las fantasías desarrollistas de los sesenta y el imaginario turístico, el cine más incisivo del momento supo mostrar una faceta muy poco amable del idealizado progreso.



He hablado de la brecha entre modernidad y atraso expresada en relación con los sueños desarrollistas y las fantasías del turismo. Habría un espacio más en el que la distancia se expresaría de manera habitual en el cine de los sesenta: la brecha intergeneracional. El despegue del consumismo permitió la elaboración de productos destinados a públicos específicos en relación con las promociones discográficas y las carreras musicales. Los jóvenes eran uno de los principales objetivos para la industria. De este modo, la influencia de las modas extranjeras y la recepción más o menos peculiar de las tendencias culturales y sociales del momento, como la contracultura, el movimiento hippy o sobre todo la música pop y rock, dejaron una huella constante en las películas españolas de esos años, a menudo para ser parodiadas, pero en ocasiones también para asociarlas a un espíritu de rebeldía y ruptura de las convenciones impuestas por los mayores. Conjuntos pop como Los Bravos tuvieron una breve pero intensa promoción cinematográfica plasmada en *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) o *¡Dame un poco de amor…!* (José María Forqué, 1968). Sus películas eran una consecuencia de la imagen extendida por la radio, las revistas ilustradas y programas de televisión ya populares desde inicios de los sesenta, como *Escala en hi-fi,* pero ante todo reflejaban esa celebración de la juventud despreocupada dispuesta a vivir la vida rompiendo moldes. Esta exaltación de la juventud mostraba una posición totalmente opuesta a la que había reflejado con

acidez Fernando Fernán Gómez la década anterior en *La vida por delante* (1958) o *La vida alrededor* (1959), obras en las que el futuro pintaba muy poco prometedor. Las cosas ahora parecían haber cambiado. Otras figuras de la canción juvenil encontraron también una elaboración cinematográfica complementaria a la del disco en esos años. Destaca entre ellas la de Raphael, un cantante de estilo arrebatado que se convirtió fulgurantemente en un fenómeno internacional. De hecho, en sus películas se pueden notar estrategias transnacionales de tratamiento de su imagen semejantes a las de las folclóricas de los años cincuenta, emplazándole en ambientes exóticos y vinculándole a estrellas de otros países. La acción de *El golfo* (Vicente Escrivá, 1968) se desarrolla sobre todo en Acapulco (foto 5.125), donde el cantante da rienda suelta a su talento vocal mientras tontea con las bellas turistas y también con la ley por su carácter picaresco. Entre las turistas se encuentra una norteamericana algo madura (Shirley Jones, en un momento declinante de su carrera) de la que se enamora. Junto con esta estrella de Hollywood a la que se asocia al cantante, otros actores del cine mexicano, como Pedro Armendáriz Jr., completan el reparto y dan réplica al joven intérprete español en vías de hacerse estrella internacional.



5.125

El personaje esencial que trata la brecha entre lo viejo y lo nuevo será, sin embargo, Paco Martínez Soria. Su triunfal irrupción en los años sesenta, después de una carrera como actor de cine y variedades que se prolonga durante más de treinta años, hace converger en su figura los dos elementos que mejor pueden concitar el *shock* de la modernidad: el abuelo y el paleto. En ambos roles, a menudo superpuestos, siempre hace gala de un sentido común, un saber derivado de la experiencia y una capacidad de ocuparse de los asuntos concretos de la vida que contrasta con los sueños y los delirios de una sociedad en vertiginosa transformación. En mi opinión, la lectura que hay que hacer de estos filmes no debe guiarse de manera simplista por observarlas como una reacción conservadora frente a las transformaciones de la modernidad. Más bien al contrario, todas ellas acaban con una integración en la dinámica del capitalismo avanzado y en la aceptación del desarrollismo como la salida natural del país en el contexto de apertura a las instituciones (y las divisas) internacionales[435]. Pero ese capitalismo debe corregir su carencia de valores acudiendo a los principios de la idealizada pequeña comunidad. El comienzo de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga 1966) plantea dos dinámicas radicalmente distintas: por un lado, la de un Madrid de rascacielos y calles abarrotadas mostrado además con cámara rápida. En estas imágenes domina el

anonimato de la multitud y su hormigueante trajinar. Frente a ello, en Calacierva, un pequeño pueblo aragonés, el ritmo es pausado, no pasa nada y el aire es sanísimo. En este espacio, cada personaje es presentado con sus rasgos peculiares, hasta desembocar en el tío Agustín (Paco Martínez Soria), calificado por la voz narradora como «un pedazo de pan, un patriarca». Como ocurrirá en varias películas posteriores de Martínez Soria, el tío Agustín debe partir a la ciudad y recomponer la vida familiar de su hijo, su nuera y su nieta. A ella llega caracterizado como un paleto que se debe mover en un mundo hostil (foto 5.126), pero donde acaba imponiendo su ley. Sus familiares viven instalados en el lujo y las comodidades, aunque en un desconcierto moral y una incomunicación que deben ser recompuestos por el vigoroso abuelo. Parte de ese desconcierto moral está relacionado con el planteamiento del rol social y sexual de la mujer[436], y se plasma en el personaje de Luciana/Luchi (Doris Coll), la nuera de Agustín. Antes era una sencilla modistilla en el pueblo, pero ahora se ha convertido en una sofisticada señora urbana a punto de tener una aventura con un amante al sentirse abandonada por su marido, centrado exclusivamente en su trabajo. Siguiendo la formación cómica de Paco Martínez Soria, vinculada a lo sainetesco y a la revista, la película no deja de lado el humor construido sobre gags físicos, como el accidentado café que toma con las repipis amigas de Luchi (fotos 5.127 y 5.128), o las muecas cuando sale de fiesta nocturna con su nieta (foto 5.129). El final del filme nos conducirá a una resolución de todos los conflictos y un retorno del patriarca a su pueblo, donde es homenajeado efusivamente, jota incluida. La modernidad encuentra así la base de principios morales que necesita para consumar el sueño del desarrollismo.





5.127



5.128





5.129

La película que busca cerrar la brecha generacional de una manera rotunda es sin duda *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962). Su influencia fue determinante. Hoy en día sigue siendo un referente para la programación televisiva navideña, que la repite anualmente como fenómeno nostálgico. Película declarada de interés nacional, cuenta la historia de un matrimonio con quince hijos, un abuelo, un padrino, novios potenciales de las hijas mayores y criadas desesperadas por el exceso de trabajo. La película idealiza las estrecheces por las que deben pasar todos ellos para salir adelante: el padre pluriempleado como aparejador destila un vitalismo optimista, pero ante uno de sus empleadores que no le puede pagar afirma: «Yo soy el rey del optimismo, pero si al ir a pagar una cuenta doy optimismo, me dicen que no es moneda de curso legal». La madre debe regatear con el verdulero por cada kilo de tomates. La lucha por la supervivencia no parece fácil, pero al contrario de lo que pasa en las películas de Paco Martínez Soria, los personajes sí que detentan valores y principios que los ayudan a superar todas las pruebas. En cierto modo, es un eficaz canto a la heroica clase media, centrada en su lucha doméstica, el referente esencial del desarrollismo. No faltan las ensoñaciones fundamentales de los tiempos: los afanes consumistas, las vacaciones en la playa (foto 5.130) o la tópica exaltación de los valores cristianos y del sentido común. El conflicto grave sólo surge cuando uno de los hijos se pierde por las calles de Madrid durante la Navidad, generando un momento de intenso dramatismo y de amenaza al valor esencial que también promulgaba el Régimen: la unidad[437]. Sin embargo, el niño será recuperado gracias a otro icono fundamental de esos años, la televisión. De hecho, al final del filme toda la familia queda petrificada ante el aparato de televisión que les han regalado (foto 5.131) como mejor muestra de esta consumación del hogar unido ante su tótem moderno. El año en el que se realizó *La gran familia*, el poeta Jaime Gil de Biedma escribía a su amigo Joan Ferraté:

5.130   5.131

> Parece que España, que es un país feudal que no ha tenido feudalismo, y un país burgués que jamás ha hecho la revolución burguesa, se prepara a ser un país neocapitalista sin gran capitalismo. Vamos a la economía de consumo, pero de un consumo mínimo: nuestro porvenir consiste en convertirnos en el menos desarrollado de los países desarrollados. Es decir: adquiriremos nuevas miserias y nuevos defectos sin perder ninguno de los antiguos. Creo que hemos entrado resueltamente por ese camino y ni siquiera la inmediata caída de Franco y un colapso político —cosas, una y otra, casi por completo improbables— nos salvarían ya: el «milagro español» está en marcha y participaremos de la prosperidad europea a escala española; tendremos una prosperidad pequeña, bastante sórdida, pero que permitirá a todo quisque hablar con aire de superioridad de la falta de libertad y de la falta de automóviles en las democracias populares[438].

Las palabras de Gil de Biedma tuvieron algo del don profético que se espera de los buenos poetas. Y parecen resonar, más allá de los años sesenta, en el tipo de modernidad que se forjó en España tras la muerte de Franco.

5.5. Autores, resistencias

Una última consecuencia de los debates de Salamanca, que ya he apuntado pero que merece un cierto detenimiento, es la incorporación de una parte del cine español a las formas y estilos modernos, sobre todo bajo la guía del cine de autor. La búsqueda de un cine de calidad que diera prestigio más allá de las fronteras, sobre todo entre las capas intelectuales, fue decisivo para ello. Ya vimos cómo la llegada de Buñuel había reunido a los más destacados aspirantes a autores en torno al maestro y su influencia resultó determinante para ellos. Por otro lado, la llegada de nuevo de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía permitió una política de subvenciones bastante generosa que se completó con unas normas de censura definidas y una posición de la Administración en general más aperturista hacia el cine[439]. Los cineastas que comenzaban a dirigir a principios de los sesenta encontraron por lo tanto una coyuntura bastante más favorable para poner en marcha proyectos, aunque no tuvieran una viabilidad comercial clara. García Escudero pretendía sobre todo que el cine español ganara espacio en el mercado internacional. Se trataba de una lucha comercial, pero también intelectual y artística. Para ello debía entrar en sintonía con las modas más refinadas de su tiempo. Durante su gestión como director general, se consolidaron unas «escuelas» o «nuevos cines en España»[440] que podían homologarse en sus planteamientos, complejidad y conexiones transnacionales a otras cinematografías europeas. De este modo, en 1967 podía escribir con nada disimulado optimismo:

> Se ha hablado mucho del espíritu de las Conversaciones de Salamanca. No se contente el lector con el vago recuerdo. Repase lo que allí se pidió y cotéjelo con los cuatro años últimos. No creo pecar de petulante si pienso que la conclusión lógica sobre los mismos es la que adelantó una revista universitaria cuando, a una página sobre cine, le puso el título siguiente: «Salamanca está ya en Madrid»[441].

Los nuevos cines en España cuajaron en dos núcleos fundamentales: el denominado *nuevo cine español*, vinculado a la producción realizada en Madrid, y la conocida como *escuela de Barcelona*. Ambos grupos funcionaban bastante autónomamente, aunque tenían correspondencias y filtraciones ligadas a las relaciones personales establecidas entre algunos de sus miembros. También existía una cierta hostilidad o, al menos, una voluntad de no ser confundidos, de modo que a las obras de los madrileños se las tildaba desde el otro lado peyorativamente como «cine mesetario», mientras que los barceloneses eran tratados de *gauche divine*. En 1969, el crítico de la revista *Nuevo Fotogramas* Enrique Vila-Matas hacía crónica del progreso de ambos grupos y también de sus enfrentamientos en su artículo «¿Adónde va el cine mesetario?». En él señalaba algunos aspectos esenciales del surgimiento de este nuevo cine español, situando en el punto clave la película *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). El filme cumplía el requisito de ser una adaptación literaria de un clásico (Miguel de Unamuno) con una elaboración sobria y canónica en su puesta en escena, pero con rasgos estilísticos modernos. Lo esencial era su capacidad de crear una atmósfera con una apariencia naturalista, pero con una evidente densidad simbólica, en el entorno de las relaciones familiares y de la vida doméstica (foto 5.132). Este planteamiento daría paso a un repertorio de soluciones estilísticas cada vez más utilizadas por los *autores* españoles: ambientes familiares asfixiantes, espacios domésticos donde la represión impide unas relaciones normalizadas, construcción de símbolos a partir de lo cotidiano… aspectos que desarrollaré en el capítulo 7 al hilo del cine de Carlos Saura. El filme plantea la historia de un viudo con un hijo pequeño que acoge en su casa a su atractiva cuñada soltera, la tía Tula (Aurora Bautista). Uno de los elementos más llamativos de la puesta en escena es la intemporalidad de la historia. Aunque los personajes llevan ropas contemporáneas a la época de la película, parecen fosilizados en una pretérita vida provinciana, en una casa, unas relaciones sociales y unos rituales domésticos que se tornan opresivos. Si esta dinámica enrarecida se rompe para toparse con otra realidad, por ejemplo cuando el protagonista Ramiro (Carlos Estrada) está tomando un café en un bar al aire libre y aparece un grupo de jóvenes motoristas (foto 5.133), el espectador no deja de sentirse sorprendido al encontrarse con personajes que acaban con ese estatismo y detenimiento. El deseo reprimido entre Ramiro (foto 5.134) y Tula encuentra en esa atmósfera una tensión muy convincente a partir de los gestos cotidianos. Algo semejante ocurre con otra de las películas fundamentales del momento: *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967). En ella, el sentimiento claustrofóbico se traslada a toda una ciudad. La historia de Lorenzo (Emilio Gutiérrez Caba), un estudiante universitario que escribe a una muchacha que conoció en una estancia en

Londres, se define al hilo de las cartas leídas en *voice over* por su autor. A través de ellas se caracteriza a los personajes que le rodean: un padre franquista pero desencantado, una madre anclada en inmutables valores domésticos, amigos superficiales que sólo buscan la diversión, una novia con la que resulta difícil romper los moldes del noviazgo de toda la vida… La estrategia de combinar el género epistolar con el monólogo interior permite una elaboración narrativa de tono moderno y sofisticado que gustó mucho, por ejemplo, a Carlos Barral[442]. En una escena del filme, Lorenzo asiste a la conferencia de un profesor exiliado y luego le acompaña en un paseo nocturno por las calles de Salamanca (fotos 5.135 y 5.136). Durante su conversación, el profesor rememora con nostalgia y a la vez admiración su vinculación a una tierra que todavía siente como suya, a pesar de los años que ha vivido extrañado. La pérdida y la añoranza dominan en el trayecto del personaje, presentado como un viaje al conformismo[443]. Patino recurre a la foto fija, a las alteraciones temporales y a otros rasgos de estilo moderno que dotan al filme de un tono que se corresponde, al menos formalmente, al de los nuevos cines europeos.



5.132 5.133 5.134 5.135 5.136 5.137

Buscando una inspiración literaria más contemporánea, Mario Camus realizó una serie de adaptaciones de relatos del excelente escritor Ignacio Aldecoa. En una de ellas, *Con el viento solano* (1967) el paisaje desolado cobra una importancia decisiva (foto 5.137) para acompañar la historia de un crimen fortuito que conduce a un personaje marginal a una huida desesperada. En él, la violencia surge de una tensión interior resultado de la acumulación de silencios, de claudicaciones, «de una paz que se ha reconstruido ciegamente, pobremente, entregada a una disciplina que nadie

discute»[444]. Años antes, su película *Los farsantes* (1963) narraba la historia de una compañía de cómicos varada en Valladolid durante la Semana Santa. Sin posibilidad de trabajar y, por lo tanto, de conseguir dinero para comer durante varios días, la película constituye uno de los ejemplos de la cultura española moderna (quizá junto con la novela *Nada*, de Carmen Laforet) en los que se ha tratado con mayor crudeza el tema del hambre. Dentro de este exceso naturalista que roza la sátira atroz, aunque fuera de los parámetros del nuevo cine español, Fernando Fernán Gómez realizó también en *El mundo sigue* (1965) una historia sombría que parte de materiales sainetescos llevados a una dimensión trágica[445]. Algunas soluciones estilísticas, como el *flashback* asociado a la cotidiana subida de las escaleras del personaje principal en diversas fases de su vida, nos plantean esa solución de *autor* a un problema de caracterización del personaje y también de su destino trágico.

En resumen, partiendo de planteamientos realistas, las historias del nuevo cine español se proyectaban más allá de la mímesis que busca la transparencia, o del comentario social, para desarrollar complejos mundos que acababan adquiriendo una dimensión simbólica. Su desarrollo está relacionado, en cierto modo, con una revisión llevada al extremo de los moldes del realismo. Algo que encontramos también en obras literarias fundamentales de esos años, como *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos (1962) o *Volverás a Región*, de Juan Benet (1967).

Un aire totalmente cosmopolita y cercano a lo experimental es el que presentan las obras de los cineastas de la escuela de Barcelona. Con la voluntad de construir una poética simbólica y moderna, inspirada en parte en la escuela de Nueva York y también en el cine de Godard, sus películas parecen una fascinante rareza en el contexto de la dictadura. Detrás de la etiqueta y de algunas de las producciones se encontraba, de nuevo, Ricardo Muñoz Suay, que ya había roto con el PCE. Junto con él, una panoplia de personajes vinculados a la arquitectura, la publicidad, la literatura o la música, así como bellas modelos como Gim (Teresa Gimpera) y Romy (Carmen Romero), configuran un heterogéneo grupo que encontraba acomodo en la discoteca Bocaccio y la vida nocturna de Barcelona. La capital catalana era el centro editorial español y la ciudad más abierta a las corrientes artísticas y de pensamiento internacionales. Durante esos años estaba lanzando, entre otras cosas, el bum de escritores latinoamericanos, como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa. En este ambiente sofisticado y exquisito, que va del culteranismo más hermético —que puede ejemplificar el temprano poemario *Metropolitano*, de Carlos Barral (1957)— a la frivolidad, surgieron unas cuantas películas notables. Quizá la más representativa del movimiento sea *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967). En ella se superponen distintas historias o, siendo más preciso, distintas voluntades de contar alguna historia que no termina nunca de trabarse[446]. Una escena nos muestra a una pareja elegantemente vestida en un edificio en construcción. Las acciones que han realizado comienzan a presentarse marcha atrás, como si el tiempo pudiera ser manipulado en dirección contraria a su devenir natural;

mientras tanto, por montaje, se insertan planos que corresponden a otros espacios no conectados con la escena, que emergen de vez en cuando construyendo un relato paralelo. La película queda enmarcada por dos momentos en cierto modo autorreflexivos sobre la propia creación cinematográfica: al principio, con el equipo de rodaje reunido en la terraza de un bar, pasando indolentemente el rato y con una de las protagonistas maquillándose (foto 5.138). Al final, con la sala de un quirófano donde se va a realizar una operación ocular. Justo cuando el bisturí se acerca al ojo, llega el fin de la película (foto 5.139), estableciendo una conexión más que evidente con el arranque del filme experimental más famoso de Luis Buñuel, *Un Chien andalou*, que comentaré en el próximo capítulo.


5.138 5.139

Relacionadas con la escuela de Barcelona, aunque desde una posición periférica, podemos considerar las obras de Pere Portabella con Joan Brossa, y también la del escritor y cineasta Gonzalo Suárez. Desde 1969, Suárez empezó un proyecto: hacer diez películas profundamente marcadas por su concepción personal del estilo y del espectáculo cinematográfico, las «diez películas de hierro». Tanto *El extraño caso del doctor Fausto* (1969) como *Aoom* (1970) ofrecen enrevesadas historias alegóricas en las que los cambios de identidad de los personajes, la ambigüedad de sus trayectos y el resultado final de sus acciones elaboran un universo ficcional totalmente simbólico. La hermética construcción narrativa se acompaña con una puesta en escena cargada de momentos agresivos, imágenes deformadas y montaje constructivo que parecen funcionar más como efecto sinestésico que como apoyo a un relato.

Las películas mencionadas mostraban ya una conexión con los movimientos estéticos y también sociales del exterior que marcaban la disolución final del aislamiento que había caracterizado los años cincuenta. Desde el exterior se comenzaba a alentar también esa resistencia silenciosa que había mantenido, según tesis de Jordi Gracia, una agazapada conciencia liberal a pesar de la dictadura. Algunas películas extranjeras como *La guerra ha terminado* (La Guerre est finie, Alain Resnais, 1966) o *Morir en Madrid* (Mourir à Madrid, Frédéric Rossif, 1963) mantenían latente de cara al resto del mundo el caso español, más allá de los velos turísticos. También en los sesenta surgió la película más representativa del exilio, *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1961), donde se reflejaba la nostalgia por un país y una niñez perdidas definitivamente, pero construyendo a su vez la idea de la imposibilidad de reconocer el pasado únicamente a través de la memoria[447]. A partir

de este decisivo planteamiento, la película dirigía proféticamente su atención hacia el centro del debate sobre la recuperación del pasado que definiría el cine español tras la muerte de Franco.

6. Vías excéntricas (1925-1980)

6.1. El fin del arte, *ca*. 1972

Los años sesenta y setenta ofrecieron también un número significativo de películas experimentales. Se trataba de productos concebidos para la exploración de los recursos expresivos, plásticos y rítmicos del medio fílmico desde planteamientos totalmente diferentes a los del cine comercial. En general, seguían el devenir de las corrientes estéticas de su tiempo, incorporándose a los debates teóricos y las fórmulas expresivas que se estaban explorando en otros países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos. Y todo ello, a pesar de la dificultad que suponía llevar a cabo este tipo de propuestas, muchas veces fuertemente provocadoras, bajo una dictadura. Esta nueva corriente de arte experimental suponía a su vez la culminación y también la definitiva ruptura con una tradición que había permanecido latente desde los años veinte. A partir de este momento, pretendo trazar un recorrido por las manifestaciones experimentales, vanguardistas, marginales, *underground* o clandestinas que emergen en un territorio brumoso y fronterizo en el que el cine se confunde con otras artes y asume finalidades totalmente distintas al mero entretenimiento o al negocio industrial. Un territorio que, salvo contadas excepciones, suele ser poco transitado además por los no especialistas. Nuestro trayecto en este capítulo mantiene una contigüidad con los procesos históricos generales que hemos ido viendo hasta este punto para permitirnos seguir una secuencia que remontaremos a los tiempos del apogeo de las vanguardias históricas, fundamentalmente las distintas corrientes y grupos artísticos del período de entreguerras. De todos modos, no hay que dejar de incidir en un hecho. Este recorrido se constituye principalmente a partir de individualidades. En la mayoría de los casos se trata del trabajo de cineastas singulares que emprendieron, casi siempre aisladamente, caminos alternativos a los de la industria y las fórmulas representativas dominantes. En general, les guiaban diferentes objetivos: en ocasiones, un mero interés estético o la inquietud por explorar o descubrir nuevos recursos técnicos. Y por supuesto, la búsqueda de formas expresivas inéditas, a menudo subversivas o excéntricas. Se emplazaban, por lo tanto, en el exterior de la industria, siguiendo un recorrido paralelo que casi nunca se entrecruzaba con ella. Su independencia los alejaba necesariamente del mundo profesional y tampoco estaban particularmente interesados en dirigirse a un espectro amplio del público. A menudo, muchos de estos cineastas ocasionales desarrollaban su práctica artística en otros medios, como la pintura, la escultura, la música, la poesía, e incluso la arquitectura o las manifestaciones más contemporáneas de la *performance* o la acción.

Hay que tener en cuenta, además, un factor importante para entender el contexto particular de los años sesenta y setenta que condujo a que el cine ocupara un lugar decisivo en el debate estético, artístico e, inevitablemente en esos años, político. Las reflexiones teóricas sobre la naturaleza del *dispositivo fílmico* en revistas como *Screen* o el *Cahiers du Cinéma* de principios de los setenta, concebían el *aparato* cinematográfico como consumación de las representaciones dominantes en Occidente vinculadas a la ideología burguesa. En cierto modo, el cine era visto como el máximo exponente de fórmulas representativas occidentales que se remontaban al Renacimiento. Trufado además de ingredientes provenientes de la lingüística estructuralista, del psicoanálisis lacaniano y de la lectura social althusseriana, la «gran teoría» de aquellos años fue muy influyente en el marco experimental y tuvo sus repercusiones también en los cineastas españoles. Valga como ejemplo *Travelling*, de Luis Rivera (1972), donde se expone el deambular de unos personajes que participan en la elaboración de la película. Sin embargo, todo su planteamiento se dirige a revelar los componentes del dispositivo fílmico, del aparato como auténtico eje sobre el que se centran las distintas secuencias. Ciertas distorsiones ópticas y una banda sonora basada en un ruido intermitente y aparentemente aleatorio que crea un contrapunto atmosférico con las imágenes, sirven para definir además el carácter experimental sobre los recursos expresivos (fotos 6.1 y 6.2).

6.1





6.2

La utilización revolucionaria del cine debía explorar, consecuentemente, formas expresivas que rompieran con ese legado ideológico burgués. Pero, por supuesto, había más factores y componentes en la definición del cine experimental del momento. Uno de los más influyentes era la irrupción del arte performativo, en el que el cuerpo, el gesto y la ocupación de un espacio a través de intervenciones y acciones varias conducía a la reivindicación del arte como un *acto literal* realizado en un tiempo presente y efímero[448]. En ocasiones, el cine y la fotografía (y poco después el vídeo) servían como *registro* de una acción que estaba destinada, en principio, a perdurar sólo en la memoria de quienes la contemplaban. Por otro lado, la frontera entre los medios y soportes se disolvía, de modo que el cuerpo de los artistas, la música, la plástica, la acción y los audiovisuales se entrelazaban como recursos intercambiables en lo que se denominaba la *intermedialidad*. Relacionado con estos planteamientos, alcanzó cierta fortuna un término típico de esos años creado por

Gene Youngblood, el de *expanded cinema*, que en sus palabras, se proyectaba en cada acto de la vida:

> El cine expandido no es en absoluto una película: como la vida, es un proceso de llegar a ser, el constante impulso histórico del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. Uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y esperar poder expresar de manera honesta una imagen diáfana de sus relaciones con su ambiente. Esto es especialmente cierto en el caso de la red intermediática del cine y la televisión, que funciona ahora nada menos que como el sistema nervioso del género humano[449].

El carácter central asumido por el cine se debía, por lo tanto, a su naturaleza tecnológica, pero también a su capacidad de llegar al público en cualquier contexto de su vida cotidiana y a su penetración, a través de su concepto *extendido* (la televisión, las emergentes pantallas), en los más variados espacios: desde la sala de estar de cada hogar a los museos, los bares más o menos clandestinos o los cineclubs universitarios. Finalmente, no debemos dejar de lado un elemento que resultó decisivo en aquellos años: la generalización comercial, durante la década de los sesenta, de los formatos de 16mm y, poco después, los de 8 y súper 8mm (por no hablar del inminente salto decisivo al vídeo y los soportes electrónicos). Para el ámbito de la creación artística, se trataba de medios baratos, de fácil manejo y maleables ante las intervenciones sobre el soporte que pudieran imaginar los artistas, entre ellas pintar directamente sobre la película, taladrarla, o incluso quemarla. Por su naturaleza y accesibilidad, estos formatos ofrecieron posibilidades de manipulación artesanal que escapaban de las restricciones industriales y devolvían el cine a un ámbito de investigación doméstica que no se había conocido probablemente desde sus primeros tiempos.

Centrándonos ya en España, estos procesos que describimos encontraron su mejor plasmación, también en el campo del cine, en uno de los acontecimientos culturales más importantes y extravagantes de los estertores del franquismo. Me refiero a los Encuentros de Pamplona de 1972, que constituyeron la manifestación más importante de arte de vanguardia y experimental celebrada bajo la dictadura y, probablemente, nunca en España. Fue planeada y dirigida por dos artistas: el músico Luis de Pablo y el escultor José Luis Alexanco, que contaron con el apoyo económico de la familia Huarte, una de las más pudientes del país. Juan Huarte se había convertido en uno de los patrocinadores más importantes del arte experimental en los años sesenta en España, apoyando a escultores, pintores y músicos. Incluso financió una productora de cine llamada X-Films. Participaron en ella algunos cineastas jóvenes que llevaron a cabo sus primeros proyectos y también algunos de los artistas plásticos sobre los que ejercían su mecenazgo los Huarte.

El planteamiento del cine en los Encuentros fue bastante representativo de las ideas del momento. Las proyecciones que se planearon durante el evento se extendieron desde el cine de los orígenes hasta el presente de la exposición. En cuanto al cine primitivo, la selección incluía proyecciones de Georges Méliès o

Segundo de Chomón. Henri Langlois envió desde la Cinémathèque Française una selección de filmes de las vanguardias históricas, entre otros de Man Ray, Fernand Léger, Dziga Vertov, Oskar Fischinger y, sobre todo, una copia de la película de Dalí y Buñuel *Un Chien andalou*, que sólo circulaba entonces en España a través de circuitos semiclandestinos de distribución. Su éxito en los Encuentros fue indescriptible, los espectadores clamaban por más proyecciones de la película antes de que los Encuentros finalizaran. Como vemos, establecer una conexión entre el cine de los primeros tiempos y la vanguardia histórica era bastante habitual durante aquellos años. Los organizadores estaban muy influidos por las ideas de Jean Mitry sobre el cine experimental. Una primera versión de su libro *Historia del cine experimental* publicada en Italia había circulado ya por España. En la selección para los Encuentros, los organizadores habían incorporado dos ideas principales del teórico francés. Primero, que prácticamente cada filme anterior a 1920 podía ser considerado como experimental, pues formaba parte del proceso de exploración de los recursos expresivos del cine. En segundo lugar estaba, por supuesto, la idea del *cine puro*, que defendía una forma de expresión genuina distinta a las procedentes de la narrativa o del teatro, que se habían convertido en dominantes. El cine puro ofrecía formas visuales y ritmos perceptivos que conectaban directamente con la experimentación que se llevaba a cabo en la música y en la pintura[450]. Todo esto permitió a los pintores y músicos experimentales del momento que se reconocieran como parte de una continuidad con la tradición vanguardista en el cine. Hubo otro libro de cine tan influyente como el de Mitry en la concepción de los Encuentros. Se trata de *Praxis del cine* de Noël Burch, traducido del francés al español en 1970. Las ideas de Burch abrían un debate estético y político que encajaba perfectamente en el contexto de la exposición. Por un lado, legitimaba implícitamente la conexión entre el cine de los primeros tiempos y el cine experimental como alternativas al modelo dominante de Hollywood. Por otro lado, permitía la inclusión de nuevas estrategias del lenguaje cinematográfico que partían de la música experimental como el concepto de lo aleatorio[451].

En los Encuentros, influidos dominantemente por la figura de John Cage, faltaron muchos artistas audiovisuales, sobre todo catalanes, debido a consignas políticas de la oposición —el PCE se opuso a ellos por verlos como una operación de lavado de cara de la dictadura, Euskadi Ta Askatasuna (ETA) hizo estallar dos bombas durante el evento…—, pero participaron algunos de los artistas audiovisuales españoles más avanzados del momento, como Antoni Muntadas y especialmente Javier Aguirre. El caso de Aguirre resulta particularmente interesante para entender el espíritu que animaba aquellos tiempos. A la vez que hacía sus comedias o sus películas juveniles de éxito dentro del cine comercial —se trata del director de filmes como *Los chicos con las chicas* (1967), *Soltera y madre en la vida* (1969) o *El astronauta* (1970)—, Aguirre se dedicaba en sus ratos libres a construir algunas de las películas más radicales del cine experimental realizado durante esos años en España. Normalmente,

mientras se ocupaba de alguno de sus proyectos comerciales, pedía a los productores que le entregaran material que iba a ser desechado. También se aseguraba la complicidad de algún técnico si era necesario. De este modo, durante los fines de semana, en el taller de su casa y ayudado por poetas, músicos y artistas experimentales, hacía sus filmes radicalmente agresivos y abstractos, emparentados con el *op-art*, los trabajos fílmicos sobre la percepción (como el *flicker film*), los debates estructuralistas o la obra de cineastas como Pierre Hébert y Peter Kubelka[452]. Influido por la música serial y particularmente interesado en superar las fronteras de la experiencia sensorial, pretendía en sus filmes atacar la percepción del espectador a través de lo que denominaba «agresión objetiva», claramente presente en filmes con títulos tan significativos como *Fluctuaciones entrópicas* (1971) o *Impulsos ópticos en progresión geométrica (realización II)* (1970). Aguirre escribía sobre la experiencia extrema que buscaba para el espectador durante el visionado de sus filmes:

> Es comparable, según algunos espectadores que así lo manifiestan, a un viaje lisérgico. La agresividad —que no por eso deja de ser estética— es objetiva; diferenciable de la que pueda provocar, subjetivamente, el cine de Buñuel. [En] esta misma línea de violencia visual pura, *Impulsos ópticos en progresión geométrica* formaliza la entropía del filme anterior [*Fluctuaciones entrópicas*], racionalizándola y dando como resultado el análisis cuasi científico del tiempo y del espacio como materias mensurables, culminando con unas imágenes subliminales difíciles de ver[453].

Con Buñuel como referente del que era necesario distanciarse, Aguirre apuntaba a esa línea que proviene de la vanguardia histórica con la que pretendía romper definitivamente. Su caso es tan paradójico como revelador, porque se trataba además de un experimentador radical y, a su vez, un aplicado y eficiente cineasta comercial. Esta contradicción encierra, en parte, ese punto de ruptura del arte de vanguardia que suponen los Encuentros de Pamplona o también, por otro lado, un evento celebrado ese mismo verano: la Documenta 5 de Kassel (Alemania). En ambos acontecimientos se revelaba, de manera fehaciente, un estado terminal de las artes a punto de ser engullidas en manos de la industria cultural moderna o por la intermedialidad que se fundía con la propia vida[454]. Como ha expresado Félix de Azúa en relación con su experiencia en Kassel:

> Allí se convirtió en opinión pública la agonía de las vanguardias y la adolescencia del vídeo, de la *performance*, del *happening*, del *conceptual*, del *minimal* […]. Allí se enterró la pintura como madre de todas las representaciones visuales y nació la primera hornada de pantallas de fauces agresivas. Cuando crecieron, muy rápidamente, se les desarrolló una mandíbula electrónica capaz de devorar todos los ojos de la especie humana. […] Con ese desconcierto alcanzó su verdad suprema el Arte en 1972 y pudo ya disolverse en la trivialidad de la vida cotidiana[455].

6.2. La tradición vanguardista y experimental

El trayecto que culminaba, por poner una fecha meramente simbólica, en el verano de 1972 presentaba una continuidad desde la vanguardia histórica. Y a pesar de que no tuvieron la impronta decisiva que adoptaron en países más avanzados cultural y económicamente, los procesos artísticos y estéticos de las primeras tres décadas del siglo XX que solemos reconocer bajo el término genérico de *vanguardias* tuvieron también su proyección, al menos embrionaria[456], en la cultura española. Como vimos en el segundo capítulo, la figura de Ramón Gómez de la Serna fue esencial en España para establecer la conexión del cine con los fenómenos de la modernidad que se estaban produciendo en Europa. El «arte deshumanizado» al que se refería Ortega se había convertido en uno de los ejes del debate estético desde principios de siglo. Dentro de estas propuestas, el cine debía encontrar una articulación con las otras disciplinas para asumir ese papel de «séptimo arte» que le otorgaban algunos ensayistas como Ricciotto Canudo. De hecho, la *Revista de Occidente* de Ortega fue una perseverante difusora de la modernidad desde su fundación en 1923, aunque, siguiendo la línea trazada por su director, asumiera con cierta displicencia estos movimientos[457]. Otra revista esencial fue *La Gaceta Literaria*, que recogía en su interior desde su aparición a principios de 1927 ese interés por las nuevas sensibilidades estéticas del que eran partícipes tanto su director, Ernesto Giménez Caballero, como sus secretarios de redacción Guillermo de Torre (en una primera etapa) y su sucesor César M. Arconada, ambos relacionados con la creación literaria vanguardista. El debate sobre el papel del cine en el arte moderno ocupó una considerable producción ensayística en libros y revistas[458]. De hecho, su mera presencia como espectáculo de masas que se cruzaba con la técnica animó el desarrollo de otras manifestaciones culturales. Por decirlo con palabras de C. B. Morris, «sin la inspiración ofrecida por el cine, la literatura española de los años veinte y treinta habría sido más pobre, y ningún estudio de ella puede permitirse dejar de lado el hecho esencial de que la experiencia de ver películas hizo que los escritores tomaran sus plumas y escribieran»[459]. Quizás en buena medida, el cine hizo que los pintores o los escultores tomaran sus utensilios de trabajo de una determinada manera. La idea moderna de la obra fragmentada, la asunción del *collage* y del montaje en otras disciplinas, la incorporación de puntos de vista inéditos, la irrupción de una concepción dislocada del espacio y de la construcción temporal, penetró en todos los ámbitos del arte y la literatura. En España encontraría su articulación más decisiva en la pintura. Pablo Picasso, Juan Gris o Salvador Dalí ocupan un lugar preeminente en el panorama de la renovación artística internacional. En el resto de disciplinas, incluida la música y, en parte, la literatura, no encontraremos españoles con una repercusión semejante. Tampoco en el cine, salvo una excepción. Pero esa excepción es, de nuevo, de un calado decisivo en la evolución de la cinematografía. Se trata, obviamente, de *Un Chien andalou* (1929), la película emblemática del surrealismo cinematográfico, realizada por Luis Buñuel y Salvador Dalí en Francia.

Antes de llegar a *Un Chien andalou* no debemos dejar de considerar el ambiente

que forjó la formación intelectual y artística de sus autores. Gran parte de las figuras más importantes del arte y la vida intelectual del momento se establecieron en Madrid y acabaron compartiendo tertulias, mentores y, en cierto modo, una atmósfera política conflictiva relacionada con la trasnochada dictadura de Primo de Rivera instaurada en 1923. Algunos de ellos, como Buñuel, Federico García Lorca y un poco más tarde Dalí, eran jóvenes universitarios que se alojaban desde finales de los años diez en la Residencia de Estudiantes de la capital. En ese centro de la ciencia y la cultura modernas (por citar sólo algunos, entre sus visitantes y conferenciantes de los años veinte encontramos a Albert Einstein, Igor Stravinsky, Walter Gropius, Filippo Tommaso Marinetti o Le Corbusier) forjaron una intensa amistad que acabó generando también posteriores desencuentros e incluso amargos enfrentamientos[460]. En cualquier caso, la vida cultural madrileña permitió un tráfico de ideas que, además de las revistas, encontraba una notable plasmación en exposiciones, espectáculos escénicos y tertulias literarias. En Madrid se afincaron durante algún tiempo influyentes figuras como Vicente Huidobro o Robert y Sonia Delaunay. También un significativo grupo de pintores centroeuropeos (sobre todo polacos) que importaban los trazos del arte nuevo, así como el influyente artista Daniel Vázquez Díaz, retornado de París y empapado de un cubismo amable que encantó a las élites del país y a los primeros coleccionistas serios. En Madrid acabó por cuajar, también, un efímero pero intenso grupo vanguardista, el ultraísta, que exaltaba el cine en sus revistas y obras literarias y artísticas[461]. El cine de vanguardia era conocido principalmente a través de las proyecciones del Cineclub Español. Del impulso de su responsable, Giménez Caballero, surgieron dos películas vagamente relacionadas con la vanguardia y dirigidas por él: el *Noticiario del Cineclub* (1930) —una serie de retratos de personajes vinculados a éste con alguna referencia paródica a la vanguardia, como el faro de un automóvil conducido a toda velocidad reflejando el paisaje castellano o el homenaje a Dalí y Buñuel de un perro devorando en un estercolero el supuesto feto de una niña— y sobre todo *Esencia de verbena* (1930), un «poema documental de Madrid en doce imágenes» que da rienda suelta a la exploración formalista de los componentes visuales del plano y también del montaje. Significativamente, en el filme aparece Ramón Gómez de la Serna en algunas situaciones más o menos cómicas. También se invoca la participación, a través de su obra plástica, de Picasso, Goya o Maruja Mallo. Pero lo esencial es su estructura puramente poética y antinarrativa, la combinación de imágenes abigarradas y simbólicas, el dinamismo en el interior del encuadre, los emplazamientos de la cámara sorprendentes o la elaboración de chocantes metáforas visuales. También podemos encontrar la celebración de la multitud urbana disfrutando de su ocio en la feria, casi en la línea de los filmes de montaje centrados en la ciudad que estaban de moda a finales de los años veinte, aunque con un alcance mucho menos ambicioso (fotos 6.3 a 6.5). Este espíritu anima también unos fragmentos del filme de Nemesio Sobrevila *El sexto sentido* (1929). No se trata en realidad de un filme de vanguardia

(Sobrevila, irónico y en cierto modo escéptico ya ante los movimientos modernos, lo denominaba «de retaguardia»), pero incluye una escena en la que Madrid aparece reflejada, a través de la fragmentación, el encadenamiento dinámico de planos y la intervención ocasional del montaje constructivo, como una metrópoli futurista. Sin embargo, como señala Román Gubern, puede tomarse también como una «sátira de las vanguardias cinematográficas […] y de las teorías basadas en el fetichismo maquinista-milagrista de la cámara»[462].


6.3
6.4
6.5

Más o menos relacionados con ellos se mantenían los artistas de Barcelona, con una sólida tradición asentada en la fluidez del contacto con París. Las influyentes Galerías Dalmau, por ejemplo, ofrecieron una exposición de arte cubista en una fecha tan temprana como 1912. Arrastrados por distintos avatares de la Primera Guerra Mundial, también había llegado un notable grupo de artistas extranjeros que tuvieron una importancia decisiva en el impulso de las estéticas vanguardistas. Entre ellos se encontraban nombres particularmente representativos, como los futuristas Marinetti y Valentine de Saint-Pont, el artista ruso Serge Charchoune, Arthur Cravan y sobre todo Francis Picabia, quien, impulsado por el propio Dalmau, publicó desde enero de 1917 en francés la revista *391*, que seguía la senda de la revista *291* realizada por Alfred Stieglitz en Nueva York[463]. Otros artistas, como los pintores uruguayos Rafael Barradas o Joaquín Torres García, vinculados a poetas vanguardistas como Joan Salvat-Papasseit, Josep Vicenç Foix o Josep Maria Junoy, desarrollaron en Barcelona una intensa actividad, plasmada en publicaciones muy avanzadas y a menudo batalladoras, en las que el cine era un referente constante. La revista *Mirador* y su respectivo cineclub se encargaban también de difundir las ideas modernas del cine, así como las películas fundamentales del «arte nuevo»[464]. En cualquier caso,

aunque la crítica y el debate estético estuvieron en agitada ebullición en el amplio panorama de revistas catalanas, no hubo una producción cinematográfica de vanguardia relevante en Barcelona durante estos años.

El año de producción de *Un Chien andalou*, 1929, fue un momento en el que convergieron una serie de factores que cristalizaron en la película y nos ayudan a entender el impacto de su recepción. Por un lado, las diferentes manifestaciones de la vanguardia comenzaban a mostrar una cierta saturación de las fórmulas del maquinismo, el montaje constructivo, la fotogenia ensoñadora o el simbolismo críptico que dominaba en el panorama de la renovación formal y que había alcanzado su máximo apogeo en los cinco años previos a la película de Buñuel y Dalí. En esos momentos, además, el grupo surrealista comenzaba a afrontar fracturas y enfrentamientos internos debidos, sobre todo, a la influencia cada vez mayor de los debates ideológicos que estaban penetrando en el ámbito de la cultura y el arte. A finales de los años veinte, con el rumbo trazado por el estalinismo en la Komintern, la cultura fue constituyéndose cada vez más como un espacio decisivo de enfrentamiento de las ideologías totalitarias que recorrían Europa[465]. Finalmente, el propio negocio cinematográfico estaba en plena transformación por la incorporación del sonoro y los cambios tecnológicos que habían conducido al desarrollo de nuevas fórmulas expresivas y a una sensación general de transformación. En este contexto, *Un Chien andalou* intervenía de manera desconcertantemente agresiva, asumiendo el lenguaje poético de la vanguardia, pero ubicándolo en una estructura narrativa que, sin embargo, desmontaba de manera sistemática las convenciones y las fórmulas del cine dominante. Narraba aparentemente una historia de atracción y deseo de una pareja que debía superar pruebas y represiones para llegar a un hipotético final que cerraba el trayecto de una manera indudablemente irónica. Sin embargo, los carteles que aparecían para orientar al espectador en esa historia rompían toda lógica temporal, mientras que el montaje y la puesta en escena desarticulaban la continuidad del espacio y el tiempo con soluciones desconcertantes.

Los temas y motivos del filme tienen que ver con la imaginería y algunos elementos característicos de los años de amistad de sus autores y, por lo tanto, pueden ser leídos en clave biográfica. Hay un lenguaje privado, de humor cómplice, de referencias al mundo de la Residencia de Estudiantes, y al estado de sus relaciones con antiguos camaradas, como Pepín Bello o Federico García Lorca, que ha ocupado a muchos comentaristas del filme[466]. También los motivos visuales utilizados se dirigen hacia temas, figuras y obsesiones que habían estado emergiendo tanto en los poemas o los esbozos literarios de Buñuel como en la pintura y la obra gráfica de Dalí. Alusiones perversas a la pintura de Johannes Vermeer (foto 6.6), Andrea Mantegna o Jean-François Millet; asociaciones paródicas construidas por el montaje (un timbre que suena y una coctelera agitada); una panoplia de insectos, animales y objetos variopintos (fotos 6.7 y 6.8) que acaban asumiendo un valor metafórico; o un personaje masculino sometido a constantes procesos de muerte y resurrección… todo

ello se entremezcla para construir una amalgama de imágenes tan poderosas como inquietantes. Indudablemente, invocan en primer lugar un nuevo tipo de mirada. Ese impactante ojo seccionado con el que arranca el filme revela la ruptura, o al menos la relectura, con las formas representativas tradicionales pretendida por los autores[467]. Las referencias al impulsivo deseo sexual juvenil, lastrado por las represiones de una cultura *putrefacta* —término utilizado habitualmente por Dalí, expresado visualmente en los célebres burros podridos sobre los pianos de cola que arrastra el protagonista cuando quiere llegar hasta la mujer— y también a la culminación en un erotismo fosilizado en la vida de pareja —representado por los personajes semienterrados de la escena final en la playa, inspirados en *El ángelus* de Millet (foto 6.9)—, nos revelan, entre otras cosas, las asociaciones inconscientes derivadas de la fascinación por la obra de Sigmund Freud y que tanto impacto tuvieron en el desarrollo del surrealismo[468]. Pero esa nueva actitud se asienta a su vez en un poder creador de la mirada, capaz de revelar una *realidad desconocida* en los objetos más inesperados, algo que Dalí había encontrado también en la fotografía[469]. El personaje femenino de la película, por ejemplo, lo revela en varias ocasiones cuando fija su mirada en los objetos, los insectos o en el propio personaje masculino (fotos 6.10 y 6.11). Ese poder creativo, que surge de la contemplación insistente y renovada de las cosas, había sido expuesto por el pintor catalán en algunos ensayos previos y seguiría manteniéndose, con ciertas matizaciones, a lo largo de sus trabajos posteriores. De este modo, en el celebrado artículo «Sant Sebastià» de 1927, que contiene algunas de las claves más importantes de la poética daliniana, describe el poder creativo de la mirada del artista, comparándola con la posición de un astrónomo escrutando la realidad a través de una lente:

> Acerqué mi ojo a la lente, producto de una lenta destilación lenta e intuitiva al mismo tiempo. Cada gota de agua, un número. Cada gota de sangre, una geometría. Me puse a mirar. En primer lugar, sentí la caricia de mis párpados en la sabia superficie. Después, vi una sucesión de claros espectáculos, percibidos con una ordenación tan necesaria de medidas y proporciones, que cada detalle se me ofrecía como un sencillo y eurítmico organismo arquitectónico[470].



Un Chien andalou se hizo, en principio, al margen de los surrealistas franceses, pero inmediatamente fue adoptada por ellos como un emblema del movimiento en un proceso de crisis y enfrentamientos internos[471]. El último número de *La Révolution Surréaliste*, la revista del grupo controlado por André Breton, incluyó el famoso guion «autorizado» por Buñuel en el que declaraba además su «completa adhesión al pensamiento y a la actividad surrealistas»[472]. Ese mismo número recogía el «Segundo manifiesto» del movimiento que definiría el trayecto del grupo durante los próximos años dentro del marxismo revolucionario. De hecho, la nueva publicación del grupo aparecida unos meses más tarde asumía la significativa cabecera de *Le surréalisme au service de la révolution*. Y en su primer número daba cuenta de la aparición del segundo filme de Buñuel: *La edad de oro* (L'Âge d'or, 1930) incluyendo algunas fotos del rodaje. Como experiencia vanguardista, *L'Âge d'or* ofrecía unas condiciones de partida inéditas, sobre todo porque contaba con el generoso mecenazgo de los vizcondes de Noailles, quienes querían que el filme contara incluso con la reciente tecnología sonora. En palabras de Román Gubern: «*L'Âge d'or* sería el primer y último filme "profesional" que describe el programa surrealista desde su interior y está diseñado para ser proyectado más allá del huerto vanguardista y hacia el ámbito de la cultura de masas»[473]. La colaboración de Dalí y Buñuel en el filme fue problemática por razones personales, fundamentalmente

debidas al enfrentamiento del pintor con su padre y por la irrupción de la que sería su compañera durante el resto de su vida, Gala. Cada uno de los protagonistas da una versión distinta de los hechos y de su grado de participación en esta obra. Pero a la luz de los documentos organizados por Agustín Sánchez Vidal[474] podemos deducir que la relación que mantuvieron durante la gestación del filme todavía permitió articular en el *découpage* definitivo la creatividad combinada de los dos autores. Ciertas imágenes y obsesiones semejantes a las elaboradas conjuntamente en *Un Chien andalou* permanecen perfectamente reconocibles (fotos 6.12 y 6.13). También aparecen nuevos referentes visuales de Dalí vinculados a su pintura (fotos 6.14 y 6.15), o específicamente cinematográficos, como cuando el filme asume un tono de «noticiario»[475] (por ejemplo, en la presentación de Roma o en el fragmento documental de los escorpiones). Por otro lado, la fingida y desarticulada estructura narrativa, así como la violencia surrealista de determinados temas, condensan muchos motivos que desarrollará Buñuel en su cinematografía posterior. En cualquier caso, el filme supuso la ruptura de las colaboraciones artísticas entre Buñuel y Dalí y, consecuentemente, el punto final de la obra cinematográfica con protagonismo español más relevante en el panorama de las vanguardias históricas.


6.12 6.13 6.14 6.15

Sólo cabe mencionar un proyecto irrealizado que hubiera culminado una trilogía sobre ese mundo de herméticas referencias privadas entre los tres amigos. Durante su estancia en Nueva York, Federico García Lorca, distanciado ya de sus antiguos camaradas de la Residencia, tuvo noticias de *Un Chien andalou* y esbozó su respuesta en un proyecto de guion que se debe leer como parte de este diálogo íntimo. Se trata de *Viaje a la luna*, redactado probablemente entre finales de 1929 y principios de 1930[476]. En este proyecto, la imaginería surrealista y las referencias biográficas, así como las implícitas diferencias estéticas, se hacían patentes para siempre a pesar de la

inquietante semejanza de muchas de sus imágenes.

6.3. Brotes en el erial

Como vimos en el capítulo tres, el cine de la Guerra Civil española condujo a la utilización de los recursos de la vanguardia constructiva (sobre todo el montaje de inspiración soviética) o de la escenografía y la puesta en escena de las multitudes de las liturgias políticas totalitarias para la construcción del cine de propaganda. La experimentación centrada en las formas y en los recursos expresivos derivó, por lo tanto, hacia el objetivo específico del mensaje político. Tras la victoria del bando nacional, el imaginario construido por la dictadura fue dirigiendo sus referentes hacia formas historicistas y conservadoras más adecuadas al nuevo sistema político que iba definiéndose entre los heterogéneos grupos que conformaban el franquismo. A pesar de que algunos sectores de Falange —importantes en el primer propagandismo del Régimen (expresado en publicaciones como la revista *Vértice*)— mostraron una cierta sensibilidad a los lenguajes de la modernidad, en la línea en que lo había hecho, por ejemplo, el fascismo italiano, su influencia fue decayendo muy pronto en relación con los sectores más tradicionalistas. De este modo, el franquismo encontraba un acomodo iconográfico en estéticas de corte premoderno (incluso medievalizantes o renacentistas, casi siempre con una fuerte carga de imaginería religiosa) y, sobre todo, en modelos de aire clasicista que miraban más hacia las académicas formas del pasado que a las ensoñaciones de un futuro cargado de incertidumbre.

La huella de la experimentación también se hizo notar, de manera más o menos indirecta, en el cine comercial de algunos realizadores como Edgar Neville o Carlos Serrano de Osma, como ya vimos en su momento, desde mediados de los años cuarenta. Pero, además, comenzaron a aparecer nuevos foros y ejemplos vinculados a la tradición vanguardista, aunque fueran dirigidos a círculos minoritarios. Uno de los más destacados fue la revista *Cine Experimental*, fundada en 1944 con la finalidad de dar entrada a la reflexión sobre la estética, la técnica y la información cinematográfica con una mayor profundidad que en las revistas convencionales. A esta publicación estuvieron vinculados autores como Antonio Espina o el propio Serrano de Osma, que fue su director en su última etapa[477]. En cualquier caso, a pesar de lo que pueda sugerir su cabecera, no era una revista centrada en la experimentación o la vanguardia. En sus páginas tenían cabida artículos generales de estética cinematográfica, opiniones ante el cine comercial del momento e incluso textos sobre problemas puramente técnicos del color, la película virgen o el derecho cinematográfico[478]. De hecho, parte de sus fundadores eran ingenieros y, posteriormente, algunos de ellos también estarían vinculados a la aparición de la primera escuela oficial de cine en España: el IIEC, creado en 1947. De todos modos, en *Cine Experimental* se publicaron artículos que invocaban la influencia en la

historia del cine de Marinetti y el futurismo, el expresionismo alemán o el cine puro.

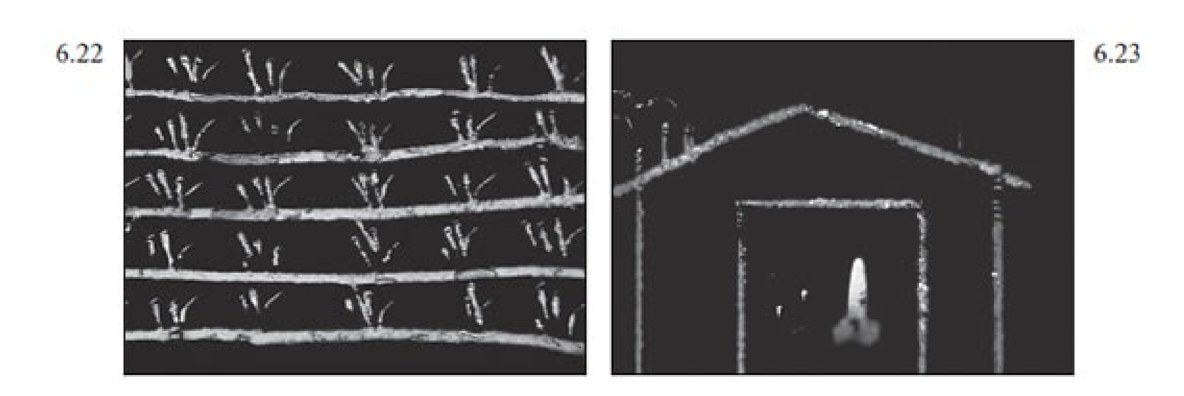
En todo este período destaca, de nuevo, una figura singular que plantea el trabajo más fascinante del experimentalismo cinematográfico español durante los años del franquismo y el inicio de la democracia. Se trata de José Val del Omar. El cineasta granadino había desarrollado una labor previa como documentalista dentro de las Misiones Pedagógicas puestas en marcha durante la República. Ocupó distintas funciones en la sección cinematográfica y fotográfica, siendo también uno de los responsables de su museo ambulante[479]. Algo de ese componente un tanto mesiánico[480] de las Misiones Pedagógicas puede detectarse también en las películas experimentales de Val del Omar, fundamentalmente en lo que se considera su máxima expresión, el *Tríptico elemental de España: Aguaespejo granadino* (1952-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño galaico* (1961-1982). Estos filmes persiguen la construcción de una imagen mística, esencial, de España a través de la mostración de sus espacios (el paisaje y la arquitectura) y un tratamiento visual específico de los elementos básicos que lo configuran: la tierra, el cielo, el fuego, el agua, el viento, el barro, la piedra esculpida, la madera tallada, lo mineral, lo etéreo. Este tratamiento intenta aproximar a quien contempla sus películas a una experiencia sensorial, en parte sinestésica. El complejo pensamiento de Val del Omar está plagado de referencias a poetas religiosos como san Juan de la Cruz o Unamuno, y también a ideas filosóficas y teológicas. Por otro lado, sus películas retornan habitualmente a la imaginería cristiana tradicional. La experimentación que orienta su trabajo en el cine se plasma, de hecho, en un peculiar concepto místico de la técnica[481], que intenta elaborar una dimensión trascendente que se salga de toda convención materialista de la imagen y del sonido. Ese proyecto de trascendencia (entre distintas calificaciones, utilizará la de *meca-mística*)[482] y de experiencia sinestésica le llevan a aludir a lo táctil, al relieve, a las texturas de la imagen o a los efectos sonoros de tipo espacial. Mecanismos y técnicas, como la *diafonía*, el *cromatacto*, el *desbordamiento apanorámico*, el *adiscopio*, o formatos de película, como el *bi-standard* y el *intermediate 16-35*, configuran parte de sus patentes y extraordinarias experimentaciones formales[483]. En *Fuego en Castilla*, los títulos de arranque del filme nos ofrecen ya pistas sobre el tono de la experiencia que el cineasta quiere construir para el espectador: la exploración de una dimensión sensorial (la *tactilvisión*) y la elaboración de un específico estado anímico (entre el espanto y el sonambulismo), recurriendo fundamentalmente a imágenes de la celebración de la Semana Santa y las figuras del Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid (fotos 6.16 a 6.18). Estas esculturas, como ocasionalmente los paisajes o los espacios arquitectónicos, se ven sometidas a todo tipo de manipulaciones lumínicas (fotos 6.19 y 6.20) o de efectos de relieve por el uso de objetivos anamórficos (foto 6.21), entre múltiples opciones. Al mismo tiempo, la banda sonora incide en los ritmos obsesivos de una percusión constante que remite a esa visión de nuevo esencial, podríamos decir telúrica, de España.



Val del Omar resulta inclasificable en muchos sentidos. A pesar del carácter hermético de su obra, no fue totalmente incomprendido e incluso alcanzó una pequeña notoriedad internacional. *Fuego en Castilla* consiguió un premio en el Festival de Cannes de 1961 por su fotografía táctil. En realidad, fue el primer cineasta experimental español que conseguía tener una cierta relevancia desde los tiempos de *Un Chien andalou*[484]. La naturaleza de su obra y la dimensión mística de su pensamiento hacen difícil conectarlo con otras tendencias de la experimentación cinematográfica, aunque en el curso del tiempo llegara a incorporar a su trabajo los formatos electrónicos, el vídeo e incluso el láser, haciendo converger su idea de cine con la intermedialidad. Su entrada con todos los honores en el Museo Reina Sofía de Madrid con una gran exposición celebrada en 2010 corrobora este proceso.

A diferencia de Val del Omar, otros cineastas de los años cincuenta a los setenta sí que podrían relacionarse con las tendencias artísticas y cinematográficas coetáneas. De este modo, las propuestas de los más variados movimientos del arte, desde las distintas formas de la abstracción y del informalismo en pintura, hasta las propuestas performativas, así como las experiencias musicales electroacústicas, tuvieron su reflejo en España. Dentro del campo del cine, la conexión con cineastas como Norman McLaren o Harry Smith se hace patente en las películas del fotógrafo catalán Joaquim Puigvert. En *Exp. 2* (1959), líneas y formas de diferentes colores y texturas

se van mezclando al ritmo de una banda sonora de jazz, creando una dinámica de rayas en constante metamorfosis que en ocasiones apuntan a formas reconocibles o geométricas y en otras parecen querer sugestionar al espectador en un ritmo definido (fotos 6.22 y 6.23). La huella de la abstracción se encuentra también en la obra de Ton Sirera *Pintura (1962-1963)*, en la que una secuencia de manchas de pintura superpuestas acaba ofreciendo sorprendentes combinaciones cromáticas. También bajo la influencia de McLaren, y usando la pintura como fuente de contrastes rítmicos y cromáticos de naturaleza abstracta, José Antonio Sistiaga pintó directamente sobre el soporte de la película en *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-1970). Por otro lado, a través del calco de formas desprendidas de una vieja película de Tarzán reapropiadas y combinadas con mesmerizantes efectos sonoros, Rafael Ruiz Balerdi ofrecía otro planteamiento de experimentación plástica en el *Homenaje a Tarzán* (1971). Como se puede observar, se trataba a menudo de pintores o músicos que llevaban al cine algunos de los problemas estéticos que desarrollaban también en otros medios artísticos. La culminación de esta línea estructural que parte de la abstracción y se relaciona con las condiciones de percepción es la obra de Javier Aguirre, que también muestra correspondencias asumidas, tal como vimos al principio del capítulo, de las experimentaciones llevadas a cabo por Peter Kubelka o Pierre Hébert.


6.22 6.23

En paralelo a esta tradición experimental vinculada al forzamiento del medio y al soporte en referencias plásticas, encontramos otra línea que sigue lo que podríamos denominar la tradición surrealista-dadaístaduchampiana renovada por los movimientos de vanguardia inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial (letrismo, objetualismo, de nuevo el arte performativo) y guiada a menudo por un carácter filosófico o también político. Esta línea tuvo su punto de partida en el grupo Dau al Set, que inició su andadura en 1948. Atravesado también por un cierto existencialismo que encerraba una contestación larvada a la dictadura, Dau al Set hundía sus raíces en la vanguardia española de preguerra a través de la influyente figura de J. V. Foix[485]. En relación con el cine, la figura más destacada del grupo fue el poeta visual Joan Brossa, que colaboró con el cineasta Pere Portabella en una serie de cuatro películas entre 1967 y 1972. El imaginario de estos filmes se basa a menudo en referencias y temas que Brossa exploraba incansablemente en sus

publicaciones. Este imaginario se desperdigaba por el recorrido de historias incoherentes, de carácter surrealista, basadas en conexiones inmotivadas o inexplicadas de sus componentes. La ironía aparece de manera frecuente, a veces con alusiones directas a la sociedad de consumo. En *No contéis con los dedos* (No compteu amb els dits, 1967), irrumpen inesperadas parodias de la publicidad y un colorido mundo de bellas modelos que contrasta con el tono angustioso (aunque difícilmente comprensible) de la historia (fotos 6.24 y 6.25). Por otro lado, en *Vampir-Cuadecuc* (1970), Portabella se introdujo en el rodaje de la película *El conde Drácula* de Jesús Franco (1969) para ofrecer una reflexión estilizada sobre la construcción del cine y la elaboración de un mito fantástico. Más que lo que hoy conocemos como un *making of*, se trata de metacine, de un ensayo sobre las condiciones de la creación fílmica. De este modo, partiendo de materiales convencionales provenientes de un rodaje industrial, Portabella construía una propuesta poética asentada sobre la elaboración del efecto fantástico en el cine y su permanencia (fotos 6.26 y 6.27).



Dentro del círculo de Portabella y Brossa se sitúa también la obra cinematográfica del músico Carles Santos. Sus filmes se proyectaban hacia el terreno conceptual y el juego minimalista, habitualmente utilizando ideas simples que cuestionaban irónicamente las bases de los códigos audiovisuales. En *L'espectador* (1967) observamos una sombra humana proyectada sobre una pared blanca que toma asiento, como si fuera un espectador que acaba de irrumpir en la sala donde se proyecta la propia película (foto 6.28). *La llum* (1967) nos conduce desde la pantalla en negro a la aparición repentina de un interruptor de luz, justo después de ser encendido.


6.28

6.4. El umbral del desencanto

Inevitablemente, el experimentalismo de los años finales de la dictadura estuvo impregnado de las luchas políticas y de las tendencias ideológicas que atravesaban el país. Por supuesto, la oposición a un renqueante Régimen que llevaba casi cuarenta años vigente era el primer referente para el posicionamiento político de la mayoría de artistas y cineastas, pero el contexto de los acontecimientos de 1968 en París, Praga o Estados Unidos, así como la Guerra de Vietnam, fueron igualmente influyentes en la configuración del panorama ideológico del momento. De manera un tanto confusa, a menudo contradictoria, el cine puramente experimental se mezclaba con el cine militante y más políticamente comprometido que se hacía en el país. En parte, esto se debía a que ambos compartían los mismos canales (casi siempre clandestinos o al menos minoritarios) de distribución y exhibición. La militancia de la mayoría de los cineastas y artistas también tenía que ver con ello. En aquellos tiempos, todo se interpretaba políticamente, desde el arte hasta la vida cotidiana, y este tipo de experiencia producía a menudo posiciones dogmáticas. A los Encuentros de Pamplona, por ejemplo, no quisieron asistir algunos cineastas experimentales como Portabella al estar en contra del festival varios sectores de la oposición, fundamentalmente el más influyente de todos, el PCE. El partido veía con desconfianza una muestra de arte experimental sufragada por una rica familia comprometida con el franquismo, pero, sobre todo, veía con displicencia un tipo de arte dirigido a minorías cultivadas, ineficaz políticamente y que sólo podía interesar a ciertas élites.

La relación básica entre experimentación y activismo partía de la negación de los «modos de representación dominantes», por decirlo con los términos de la influyente terminología de Noël Burch de aquellos años. Pasaba, consecuentemente, por una idea de ruptura que se llevaba al terreno de los códigos, de los signos, del lenguaje. Esta confluencia de la práctica con el medio, las formas y la actividad política encontró un recorrido decisivo durante los últimos años del franquismo. La película que culmina el proyecto del *anticine* de Javier Aguirre según su propio autor es *Che Che Che* (1970). En ella, aplica los aspectos más extremos de su experimentación con la percepción, la agresividad objetiva y la elaboración formal conceptual que describí al inicio del capítulo. Pero al mismo tiempo, utiliza imágenes (básicamente fotos) del

Che Guevara, la Guerra de Vietnam o el Holocausto y el terror nazi. La película, según Aguirre, «plantea el tema de la revolución en la forma como meta fundamental del artista, lo cual no es obstáculo —sino todo lo contrario— para que el artista se sienta identificado completamente con un contenido político concreto que toma como base para su construcción estética»[486]. Esa actitud revolucionaria y profundamente intelectualizada, en la que las lecturas de Marx se amalgamaban con las reflexiones estructuralistas sobre el lenguaje, las posiciones críticas ante los *media* o la sociedad del espectáculo se reflejan en muchas películas experimentales de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Uno de los casos más emblemáticos es el del cineasta, prematuramente fallecido, Antonio Maenza, cuyo filme *El lobby contra el cordero* (1968) es uno de los mejores ejemplos de estas propuestas.

El nuevo marco político que se fue consolidando en España tras la muerte de Franco supuso también una transformación progresiva y muy acentuada de las costumbres y las mentalidades. El nuevo ambiente de libertad se combinaba con conflictos políticos, liberación de costumbres y desmoronamiento de un sistema social que había penetrado hasta lo más íntimo de la vida cotidiana de una población casi inmóvil (exceptuando heroicas salvedades) durante cuatro décadas. Algunas películas experimentales reflejaron de manera tangencial, pero sintomática, esta nueva situación. *Photomatons*, de Eugeni Bonet (realizada en 1976, el año posterior al de la muerte de Franco) pone a prueba la capacidad perceptiva de la mirada del espectador al enfrentarle a una sucesión extremadamente rápida de retratos de fotomatón de individuos anónimos (foto 6.29). De vez en cuando, se intercala alguna imagen publicitaria, de calles o de personajes desconocidos, pero resultan apenas perceptibles. Sin embargo, entre la cascada de imágenes resulta perfectamente visible en varias ocasiones una pintada con la fecha de la muerte de Franco, que irrumpe como una baliza en un océano de rostros (foto 6.30), dando una cierta orientación al sentido final de esta percusiva sucesión de estímulos visuales. Como la mayoría de la experimentación cinematográfica de esos años, el filme fue realizado en un formato doméstico. Un elemento importante en el desarrollo del cine experimental en España fue la generalización de los formatos baratos, como el súper 8 con sonido sincronizado que comercializó Kodak a partir de 1974[487]. Por supuesto, también fue importante la generalización del uso del vídeo y los magnetoscopios, ya a partir de la década de los ochenta.

6.29





6.30

La identificación que, bajo el término *revolucionario*, relacionaba experimentación con activismo político, comenzó a diluirse tras la muerte del dictador. Casi inmediatamente empezó a hacerse evidente una actitud diferente entre los nuevos cineastas del circuito independiente y sobre todo del marginal. Sus películas carecían de complejos ante los dogmatismos políticos o el purismo experimental que había imperado hasta entonces. Muchas de estas películas ofrecían una aproximación lúdica y centrada en sus propias experiencias vitales, más que en el compromiso social o en el carácter trascendente del arte. Ya no pensaban en la exploración meticulosa del medio cinematográfico. Tampoco en la denuncia de una realidad opresiva. En definitiva, no pensaban que el cine podría ayudar a transformar el mundo, pero sí a llenar sus vidas. De este modo, su actitud fue más descreída, más escéptica, incluso podríamos decir que anarquizante y algo alejada de los grandes relatos transformadores que habían estado vigentes hasta entrados los años setenta, aunque tampoco estuvieran totalmente desapegados de ellos. En general, su posición ante los «modos de representación dominantes» tampoco fue necesariamente la del rechazo, sino la de la reapropiación para la parodia, el exceso y el pastiche, forzándolos hasta descoyuntarlos en fórmulas caricaturescas. Además, se trataba de filmes que asumían sin complejos los referentes de esa industria cultural y mediática que los puristas de la década anterior hubieran visto como inaceptable: la cultura del rock, del cómic, los fanzines, las revistas del corazón, la celebración del cine de entretenimiento como objeto de culto fetichista…, todos estos elementos penetraban en los filmes de manera natural y se podían mezclar sin complejos incluso con historias bíblicas, tal como hizo Pedro Almodóvar en uno de sus primeros cortos en súper 8: *Salomé* (1978). Mezclando la historia del sacrificio de Isaac con la de Salomé, el efecto paródico llega a su punto culminante en la danza que ha de decidir el sacrificio del hijo de Abraham. A los ritmos de un pasodoble, Salomé (Isabel Mestres) realiza un baile patoso y cómico (foto 6.31) que, sin embargo, hace explotar el deseo de Abraham. En resumen, entre el cine basado en la reflexión sobre la forma y el medio (cine experimental) o en el compromiso político (cine militante) fue surgiendo un nuevo tipo de películas, desacomplejadas, hechas con recursos caseros y escépticas que debían ser recogidas bajo términos más laxos, como los de cine marginal, *underground* (aunque no deberíamos confundirlo con el sentido que se da a esta expresión en Estados Unidos, por ejemplo) o independiente. Términos que atienden más al marco de su recepción que a los objetivos de su realización.

6.31





6.32

6.33



Un caso representativo de esta tendencia también lo constituye la película *Hic digitur dei* (Antoni Martí, 1977) en la que la muerte del dictador es recreada de forma carnavalesca e irreverente en una especie de *happening* (foto 6.32), al tiempo que se hace mofa de los símbolos del Régimen y de la moralidad católica. Quizás el cineasta más relevante del *underground* en el ámbito catalán sea Antoni Padrós. Su película *Shirley Temple Story* (1976), de unas cuatro horas de duración, representa la consumación de estos procesos, llevados hasta un extremo casi terminal. Desmedida, exuberante y rodada con negativo de sonido por ser más barato, la película fue definida por su autor como un «musical terrorista» y recurría a caricaturas provenientes del cine de Hollywood para dar una visión sarcástica de los iconos de la dictadura, pero también de los mantras dogmáticos de la oposición política. La propuesta de un enloquecido musical, protagonizado por una perversa Shirley Temple acompañada por un grupo de extravagantes personajes, permite combinar la caricatura con una visión *camp* y fetichista del pasado (foto 6.33). Este tipo de aproximación a los mitos personales del cineasta (Padrós se confesaba influido por la revolución llevada desde la vida cotidiana, siguiendo al situacionista Raoul Vaneigem)[488] se oponía radicalmente a las operaciones de lectura reflexiva sobre el pasado o de la posición crítica ante el conflictivo momento presente que vivía el país durante la Transición. La puesta en escena de *Shirley Temple Story* construye constantemente efectos de distanciamiento que apelan al espectador (foto 6.34), pero no para abrirle el paso a una actitud crítica sobre lo que se muestra, sino para buscar su complicidad lúdica y el escepticismo que hace desaforadas bromas sobre muchos tabúes.





El giro del interés hacia la experiencia del individuo y no hacia las grandes transformaciones artísticas o sociales, el escepticismo ante las grandes utopías, irá dando paso a la posmodernidad. Liberados de los anclajes y los dogmas, los cineastas *underground* elaborarán filmes en los que mezclan sin complejos referentes de la cultura de masas y pastiches que acumulan los elementos más heterogéneos. Almodóvar mezcló la Biblia con el pasodoble, como hemos visto, o elaboró enloquecidos melodramas en formatos caseros (*Folle folle fólleme Tim,* 1978) mientras desarrollaba una prolífica labor en revistas, cómics, fanzines e incluso fotonovelas porno. El otro cineasta importante del *underground* español es, sin duda, Iván Zulueta. Su obsesiva aproximación al tiempo cinematográfico fundiendo las imágenes más diversas es perfectamente visible en *A mal gam a* (1976). El uso de un temporizador que acelera las imágenes hasta la alucinación deviene en un complejo ejercicio de reapropiación de todo tipo de materiales que, en muchos casos, sólo puede ser entendido en clave autobiográfica (fotos 6.35 y 6.36). En cierto modo, el cineasta pide al espectador que comparta sus fantasmas y caiga en su delirio como un juego en el que lo experimental no se dirige ya hacia la forma o el medio, sino hacia la complicidad para compartir una experiencia extrema.



6.35 6.36

Almodóvar y Zulueta culminaron su trayecto en el cine *underground* con dos películas memorables realizadas en 1980. El primero insertó en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* algunas de las claves básicas que había desarrollado en sus cortos precedentes. La combinación desenfadada de elementos de la cultura punk o del melodrama más rancio, la naturalidad con la que se planteaban asuntos escandalosos y el tono de precariedad e improvisación que daba una innegable

frescura al filme, consiguieron revelar, todavía en bruto, el potencial del enorme talento expresivo del director manchego. Por su lado, Iván Zulueta plasmó en *Arrebato* algunos de sus fantasmas en relación con el cine y las drogas en clave de película de terror. En el transcurso de la película incluía fragmentos de sus filmes experimentales con una adecuación perfecta al tono de la historia. Ambos largometrajes —el de Zulueta y el de Almodóvar— tuvieron una enorme repercusión entre ciertos sectores del público que los aceptaron como emblemas de un momento histórico y vital. *Pepi, Luci, Bom*… se pasó durante varios años en sesión nocturna en los cines Alphaville de Madrid y supuso el punto de partida de la carrera del director de cine con proyección más internacional del país. *Arrebato* otorgó un enorme prestigio de malditismo para su director que, sin embargo, no acabó por reflejarse en una continuidad en su obra. Con todo, ambos filmes suponían también el final de un trayecto, eran el definitivo epígono de unos modelos de cine experimental, comprometido, independiente o marginal que había establecido un trayecto en paralelo al cine comercial desde los tiempos de las vanguardias históricas.

7. El asentamiento de la modernidad (1968-1996)

7.1. Los tiempos de la memoria

Quizá no resultaría demasiado difícil explicarles a los jóvenes de hoy en día los complejos procesos sociales, políticos e incluso emocionales que rodearon la Transición en España acudiendo a cuatro películas realizadas durante aquellos años. En cierto modo, estas películas compartían una posición semejante en su manera de abordar el tiempo histórico: miraban hacia los espectros del pasado sin demasiados subterfugios ni veladuras; levantaban crónica tanto de las derivas delirantes de algunas propuestas políticas como de las visiones más lúcidas del presente; no dejaban de manifestar las dudas ni los anhelos proyectados hacia el futuro. Sin embargo, cada una de ellas quedaba atrapada en la madeja de uno de esos tiempos, incapaz de despegarse del lastre de los recuerdos y los traumas. A su vez, mostraba su desconcierto ante los trepidantes acontecimientos que apuntaban a un mañana cargado de incertidumbres. A pesar de todo, reflejaban con nitidez las posibilidades abiertas a la sociedad a la que apelaban, y le ofrecían caminos para el entendimiento. Todavía hoy en día, al contemplarlas, se puede escuchar, agazapado detrás de las imágenes y las palabras de sus protagonistas, el eco de los gritos de la calle que, en manifestaciones multitudinarias y casi cotidianas entre 1976 y 1982, demandaban libertad y democracia. Franco acababa de morir en noviembre de 1975 y los acontecimientos se precipitaban: unas elecciones a Cortes constituyentes en junio de 1977, la aprobación de la nueva Constitución en diciembre del año siguiente, el establecimiento casi inmediato de estatutos de autonomía para todas las regiones del país, un intento de golpe de Estado a principios de 1981 y la victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982 jalonan este proceso. Las cuatro películas que nos permitirán entender estas transformaciones estaban relacionadas también por una característica más: se trataba de filmes documentales, un género que, probablemente, define lo más representativo del cine de la Transición.

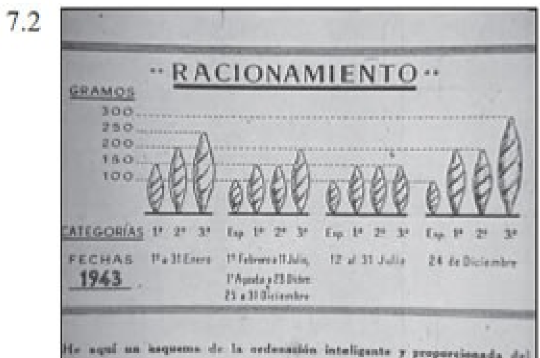
Mirando hacia los años de la más cruda posguerra, *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) fue la primera cronológicamente y la que más sufrió las restricciones de la censura. El filme era básicamente una compilación de fotografías, a menudo retocadas con llamativos efectos de coloreado o distorsiones ópticas, provenientes de portadas de revistas o de diarios. Junto a ellas, algún material cinematográfico documental, fragmentos de películas —algunos anacrónicos con los años de los que se hablaba, como varios planos de *Esencia de verbena* (1930)— y fotografías privadas o de archivo. Empastando su sucesión, y en cierto modo agrupando las imágenes conceptualmente, una elaborada banda sonora daba paso a

algunas de las canciones más populares desde la guerra hasta el final de la década de los cuarenta. Comenzando por los himnos militares y falangistas hasta finalizar con los ritmos caribeños o jazzísticos, la música se convertía en el auténtico entramado narrativo del filme[489], que situaba su punto de partida en las celebraciones de la victoria tras la Guerra Civil y culminaba con las fotografías del príncipe Juan Carlos, un niño de apenas diez años que llegaba a España a finales de los cuarenta para estudiar y comenzar su camino hacia la restauración de la Monarquía (foto 7.1). Una de las estrategias fundamentales de *Canciones*… consistía en producir efectos de contraste, incluso de choque, entre la banda sonora y la imagen. También el encabalgamiento de las propias imágenes que entraban en conflicto para producir relaciones o comentarios implícitos, entre los que no escaseaban confluencias cargadas de ironía. De este modo, la canción «Mi vaca lechera», una de las más populares del período, se montaba sobre imágenes que evocaban el racionamiento de alimentos, el hambre y la miseria de la posguerra en su fase más dura (fotos 7.2 y 7.3). Ocasionalmente, la locución de un narrador daba lectura a un texto lo suficientemente ambiguo como para despertar algunas sospechas en los censores. De hecho, la fuerza combinatoria de las imágenes documentales y el montaje irónico con el que se emparejaban con la banda sonora pareció lo suficientemente subversivo como para prohibir el estreno de este sintomático filme. Y digo sintomático porque, en parte, también anunciaba algunos de los procesos psicológicos vividos por la generación protagonista de la Transición en España, aquellas personas que estaban entre los treinta y los cuarenta y cinco años de edad en 1975. Sus vidas (y fundamentalmente sus infancias) se habían forjado a través de la combinación de un «adoctrinamiento incesante […], compacto, sin fisuras, que hablaba de un gran pasado de la nación»[490], con la presencia de unos iconos de la cultura popular y de los medios de comunicación herederos de la modernidad, tal como hemos visto en algunos capítulos precedentes. Así, el cine, la radio, la copla, el flamenco y otros productos de la cultura mediática popular constituyeron vías de distracción dominantes (aparte, claro está, del fútbol y los toros), que reflejaban una gama bastante amplia de valores e iconos: a veces confluentes con las ideas y la visión nacional del Régimen, pero a menudo también revelando la pervivencia de la modernidad en el tratamiento de los usos y costumbres que se alejaban de los propugnados por el arcaico discurso oficial.

7.1



7.2





7.3

La pervivencia de estos iconos mediáticos, el recuerdo de su compañía como válvula de escape ante ese adoctrinamiento compacto y, finalmente, su recuperación crítica, pero también innegablemente nostálgica, fue patente desde los años setenta en la cultura española y este hecho nos abre el camino hacia un terreno más denso y en cierto modo conflictivo. Se trata de lo que habitualmente resumimos bajo el concepto de *memoria*, entendida como el modo en el que las vivencias personales se entrecruzan con los procesos sociales a la hora de interpretar un período histórico. De este modo, *Canciones*… revelaba con notable perspicacia esos iconos, símbolos y valores que, partiendo de la cultura popular, habían acabado por configurar el entramado memorístico de una generación. Su revisión en el filme de Martín Patino, no siempre irónica, se confundía en parte con el tono evocador, nostálgico, que adquirían esas imágenes en la memoria de quienes veían entremezclados con el sufrimiento y la penuria los recuerdos de la infancia y la juventud, los mitos compartidos con personas queridas, las reminiscencias de momentos singulares que definían un sentimiento de generación. Por este motivo, y en los últimos estertores del franquismo, *Canciones*… defendía la lectura de muchas de esas imágenes y tonadillas como un espacio de respiro, de escape del machacón y engolado discurso oficial y de la precariedad de la vida cotidiana en la posguerra. Explicando su película, Patino menciona a Marcel Proust y define el tono biográfico que late detrás de su proyecto:

> Provocar ritmos internos no frecuentes, mezcla de imágenes y sonidos de campos semánticos incluso opuestos, para que convulsionen nuestros sentimientos haciendo explotar en el subconsciente una desconocida riqueza de vivencias, emociones y signos insospechados[491].

De hecho, desde 1969, algunos significados intelectuales de la quinta de Patino e incluso más jóvenes, la mayoría de ellos indudablemente opositores al franquismo, habían disfrutado en las páginas de la revista *Triunfo* de los artículos de Manuel Vázquez Montalbán (un notorio, aunque poco ortodoxo comunista), que configurarían su imprescindible *Crónica sentimental del España* (1971)[492]. El libro aparecía encabezado por una cita del discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua de Antonio Machado, que nunca llegó a pronunciar, en la que afirmaba: «Los sentimientos cambian a través de la historia y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros»[493]. Con clarividencia, Vázquez Montalbán avanzaba que los cambios que estaban por venir deberían gestionar no sólo una transformación política, sino también ese espeso material de la memoria individual que, incardinado con los sentimientos, acompaña la construcción del discurso histórico en cada sociedad.

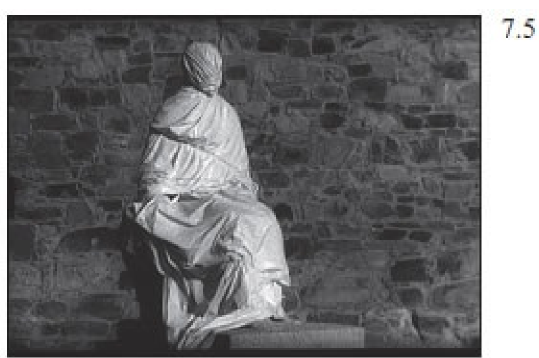
Otra película que exploró la memoria individual confrontada ante los acontecimientos históricos fue *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), quizás el filme español que con más eficacia ha conseguido identificar para el público un tiempo histórico con un sentimiento. Chávarri invitaba al espectador a entrar hasta los rincones oscuros de una truculenta mansión familiar con fantasma. En ella, sus moradores se abismaban en un trauma que apuntaba hacia un padre ausente y un pasado atormentado. Pero el filme iba más allá de los avatares de la novela familiar para dirigirse a las ruinas de toda una generación, sobre todo la de los hijos de los vencedores, que había acabado derrotada o sumida en un impulso autodestructivo; una generación atrapada, más allá de las ideologías, en el estéril ciclo melancólico del desencanto. Lo más significativo es que, paradójicamente (¿o no?), también se identificaron con ese sentimiento aquellos revolucionarios que abogaban por una ruptura y una refundación social al final de la dictadura. Y ese aparente desencanto se hizo patente mientras veían cada vez más lejos la posibilidad de construir el paraíso utópico que imaginaron para una sociedad escasamente interesada en seguirlos.

El filme, también de estructura documental, recreaba la vida familiar del poeta franquista Leopoldo Panero a través de los recuerdos de su viuda Felicidad Blanc, y de sus tres hijos: Juan Luis, Michi y, sobre todo, Leopoldo María en entrevistas individuales o conversaciones de grupo. Se trataba de una familia culta y de posición acomodada, con un padre que gozaba de gran prestigio entre los círculos literarios del Régimen. Pero poco a poco, a través de las manifestaciones de los hijos, emerge una verdad poco conocida: un sistema de soterrada violencia, una intimidad sórdida y una relación problemática entre los miembros de la familia de efectos devastadores. Detrás del testimonio estremecedor de los entrevistados podemos encontrar no sólo la pérdida de unos valores representados por la sociedad del pasado, sino sobre todo el dolor que despierta la memoria, la consciencia de que ese pasado ha sido el origen inevitable de la frustración de sus expectativas e incluso de un trauma insuperable. Es

cierto que la memoria que rescatan los personajes en sus manifestaciones está literaturizada por ese exquisito grupo de intelectuales; elaborada con los argumentarios típicos del psicoanálisis trufados con elegantes frases lapidarias y versos de poetas simbolistas franceses. Por eso resulta decisivo el modo en que Jaime Chávarri no sólo se queda con la seductora palabra testimonial, sino que escruta también los rostros, busca incesantemente las huellas físicas de estas heridas (foto 7.4). Heridas que constituían, aparentemente, la única herencia del padre recientemente muerto. Evidentemente, la conexión implícita trazada por el filme permitía establecer un paralelismo, al menos en la recepción de muchos espectadores, con el dictador muerto apenas un año antes de su estreno. El simbolismo de esa estatua espectral (foto 7.5) con la que empieza la película, erigida por la ciudad de Astorga para su ilustre poeta, apoya en parte esta conexión, que ha tenido algún recorrido en ciertas interpretaciones culturales de la Transición.

7.4





7.5

Frente a las películas que dirigían su atención a la elaboración del pasado desde la memoria individual, Pere Portabella ofrecía en *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977) un panorama vibrante de las contradicciones del presente. No faltaban los iconos esenciales de la época. Por supuesto estaban las multitudes perseguidas por los «grises» (la policía armada) en las calles. También las entrevistas y los debates con los líderes políticos, algunos todavía en la clandestinidad, y sindicales. No faltan las pinceladas de autor que intentaban elaborar simbólicamente ese material tan pegado a la realidad del momento. Esporádicas y breves representaciones teatrales, imágenes de vocación metafórica o incluso *acciones* que incorporaban a alguno de los actores profesionales que colaboraban en el filme en medio de las manifestaciones, ilustraban las tensiones del momento. El arranque en el Valle de los Caídos o el recorrido por los salones vacíos del Palacio de El Pardo, la residencia oficial de Franco, abundaban en la idea de la presencia fantasmal del dictador todavía en esos difíciles años 1976-1977. Por lo general, muchos de los líderes políticos (sobre todo de minúsculos partidos obreros) ofrecían lecturas de la realidad del país que, vistas hoy en día, producen escalofríos. Otros más veteranos, como Santiago Carrillo, se habían vuelto pragmáticos, aunque se mostraban enredados todavía en la explicación del salto semántico que debía darse entre las dos palabras mantra del momento: *reforma* y

ruptura. Sin duda, destacaba entre todos los entrevistados un joven, vehemente y carismático Felipe González, capaz de debatir con una fuerza apabullante los argumentos de sus interlocutores. La energía del presente late en el filme como un acto de «verdad»[494], aunque sin perder nunca la autoconsciencia de la distancia que genera la propia representación. Las propuestas recogidas por los interlocutores del filme entremezclan sin excesivo filtrado tanto el disparate como el análisis lúcido, el desasosiego como la confianza… De todas ellas hacía crónica urgente la película para construir el documento cinematográfico más estimulante de aquellos años. Por supuesto que no faltan tampoco las referencias emocionales al pasado y a la derrota, como un entrañable diálogo de dos exiliados recorriendo un paisaje otoñal, o la visita ritual a las ruinas de Belchite, una de las huellas de la Guerra Civil preservadas por el franquismo como *lieu de mémoire*. Pero ese pasado era visto como algo de lo que no cabía ocuparse demasiado en el momento. La aceleración de los tiempos obligaba a ir persiguiendo a sus protagonistas. El objetivo era registrar la cacofonía de voces, fijar urgentemente sobre el celuloide el presente, el aquí y ahora, transmitir un estado emocional incluso con imágenes y sonidos tomados clandestinamente de algunas manifestaciones en Barcelona. Por este motivo, la película tampoco podía concluir nada. La indomable energía que transmitía se dirigía inevitablemente hacia un final construido en el registro ambiguo de la metáfora. Montserrat Caballé canta *Salomé* en el Palau de la Música Catalana (foto 7.6). Parece no haber posibilidad más eficaz para el cierre que organizar, de alguna manera, el desconcierto del presente con esa visión de una orquesta vibrando al unísono en los compases de la ópera de Strauss.


7.6

La última película a la que me referiré es *La vieja memoria* (1979), de Jaime Camino. Su propio título recogía ya una declaración de intenciones ante el valor de esa memoria del pasado. El filme consistía de nuevo en una compilación de imágenes cinematográficas de archivo, fotografías y sobre todo entrevistas a un gran número de los protagonistas supervivientes de la Guerra Civil de ambos bandos. Algunos nombres estaban barnizados por la pátina, ya oxidada, del mito para los espectadores de finales de los setenta: la Pasionaria, Líster, Tarradellas, Fernández-Cuesta, Gil Robles… Sus voces enlazadas narraban la secuencia implacable de los acontecimientos de la turbulenta década de los treinta: el advenimiento de la República, el triunfo del Frente Popular, el golpe del 18 de julio, la incertidumbre de

los primeros días, la derrota, el exilio… La voz de los testigos permitía revivir al espectador episodios dramáticos desde una extremada cercanía, ya que muchos de ellos habían sido auténticos protagonistas de esos momentos. Pero Camino era consciente de que la fuerza de la palabra del testigo podía resultar demasiado poderosa y cautivadora, es decir, peligrosa. Por ese motivo desplegaba unas estrategias de montaje, de puesta en escena e incluso de comentarios sonoros (con una espléndida partitura de Xavier Montsalvatge) que emplazaba casi siempre al espectador a una distancia de lo que allí se decía[495]. El distanciamiento reflexivo operaba para alejar al espectador de la calidez hipnotizante de la memoria activada por cada testimonio y le emplazaba en una posición más elevada, desde la que podía observar las fracturas, las diferencias de percepción de un mismo hecho desde diferentes puntos de vista, las debilidades e inexactitudes del recuerdo. Incidiendo precisamente en estas contradicciones, la confrontación de distintas memorias, los diálogos imposibles, explorando las fisuras[496], Camino intentaba ir más allá de las empatías y rechazos para hacer de esa memoria del pasado lo que, siguiendo a Todorov, podríamos denominar una *memoria ejemplar*, que «permite utilizar el pasado a la vista del presente y servirse de las injusticias experimentadas para combatir aquellas que siguen ocurriendo hoy, abandonar el yo para ir hacia el otro»[497]. Paradójicamente, la película más centrada en el pasado era la que apuntaba de una manera más decidida hacia el futuro. Finalizaba su recorrido con la emoción de los exiliados cruzando las fronteras y apiñados en los campos franceses. Pero lo hacía también con rotundidad, cerrando página, dando por finalizado un ciclo histórico del que sólo cabía aprender algo. La *vieja memoria* reconstruida en el filme no debía entenderse como trasnochada. Tampoco pretendía convertirse en una foto de un momento añorado y definitivamente perdido de la infancia. Se trataba, simplemente, de escarbar en lo que pasó para tenerlo presente en el porvenir.

7.2. Estética de la represión, persistencia de la memoria

El proceso de la reflexión memorística y, en parte también, de elaboración más o menos psicoanalítica de un trauma que se desprende de alguno de estos documentales había sido recurrente en el cine de ficción desde hacía al menos una década. Se plasmó en una fórmula estilística que tuvo un considerable éxito tanto en los influyentes festivales de cine como entre la *intelligentsia* de la crítica cinematográfica, sobre todo la más determinante: la de las revistas parisinas. A partir de estas plataformas, por ejemplo, se encumbró durante finales de los años sesenta y sobre todo a lo largo de los años setenta a Carlos Saura como el máximo representante de esta fórmula. Básicamente, consistía en tramas narrativas con una clara lectura metafórica que describían relaciones familiares opresivas, a menudo sórdidas y cargadas de secretos. Muchas veces, detrás de figuras paternales

poderosas, controladoras o anquilosadas en el pasado, ubicadas en casas aisladas, silenciosas o pobladas de objetos que adquirían un valor simbólico, se describían universos en los que los personajes mantenían complejas relaciones marcadas por la neurosis, la represión sexual o las tendencias perversas. Películas como *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973) o *La prima Angélica* (1974) mantenían este tono que remitía al espectador predispuesto a una interpretación en clave política de los hechos. Pero a esto se añadía el toque de estilo, la mano personal del *autor* reclamando su manera genuina de expresarse a través de estrategias que le hacían perfectamente reconocible. Todo esto, además de sortear las restricciones de la censura, permitía hablar en una clave más o menos indirecta de la realidad de un país oprimido a través de parábolas centradas en un universo familiar[498]. *Ana y los lobos*, por ejemplo, nos conduce a una casa aislada en la que vive una familia dominada por una madre anciana aparentemente inofensiva, pero que mantiene un estricto control invisible sobre sus maduros hijos. Cada uno de ellos representa obsesiones y represiones cuyas claves parecen bastante obvias: uno tiene una relación fetichista con los objetos militares, otro con la experimentación extrema de la religiosidad, el tercero es un obseso sexual. Todas estas pasiones se intensifican hasta la tragedia con la llegada de Ana (Geraldine Chaplin), una joven institutriz extranjera que viene a ocuparse de los niños. La joven acabará sacrificada ritualmente en el altar de las perversiones familiares, en un final que pretende dejar al espectador con una impresión de desasosiego cuya interpretación conduce inevitablemente a una conexión con el contexto político del franquismo crepuscular. Todavía más explícita es *El jardín de las delicias*, en la que un poderoso industrial cuya memoria ha quedado afectada por un accidente de tráfico es sometido por su familia a elaboradísimas representaciones de los momentos fundamentales de su vida con el fin de que se recupere y les diga el número de la cuenta en Suiza donde guarda todos sus millones. En una de estas escenas, su padre recrea el momento de su retorno del frente durante la Guerra Civil. Para ello, proyecta un bucle de imágenes documentales e irrumpe en la habitación a través de la pantalla copiando el gesto de la película de Carlos Arévalo *Rojo y negro* que comenté en el capítulo 4 (fotos 7.7 a 7.9).

7.7



7.8





7.9

Con el tiempo, Saura fue matizando su estilo y elaborando ese universo metafórico con menos maniqueísmo, alcanzando un enorme éxito con *Cría cuervos* (1976), que se llevó el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes con una historia, de nuevo, de fantasmas en un entorno familiar traumático.

Este tipo de filmes no se restringe a la obra de Carlos Saura. De hecho, deberíamos hablar de una figura central para entender este estilo de mediados de los setenta. Se trata del productor Elías Querejeta, que impulsó películas como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Las palabras de Max* (Emilio Martínez-Lázaro, 1977), también muchas de ellas premiadas en festivales internacionales. De todas ellas, la más destacada es *El espíritu de la colmena*, una de las películas que suele encabezar los *rankings* de los críticos a la hora de valorar los mejores filmes del cine español. En su comienzo, un cartel nos informa de que nos encontramos a principios de los años cuarenta en un pueblo de Castilla. La referencia temporal emplaza al espectador ante una ficción que arranca justo después del fin de la Guerra Civil. Casi inmediatamente una pregonera nos anuncia que se va a producir un acontecimiento singular en la pequeña villa: la proyección de la película *Frankenstein* de James Whale. Los lugareños se apiñan expectantes en la pequeña sala portando sus sillas y braseros (foto 7.10), mientras el proyeccionista ambulante intenta convencerlos de que van a ver algo fabuloso. La escena de la proyección fue rodada por Erice con inspirada minuciosidad, casi se puede sentir tanto la emoción contenida en los ojos de los espectadores como el frío que hace en la sala. Al igual que esos habitantes del remoto pueblo, nos sumergimos por unos instantes en las imágenes del inolvidable clásico americano del horror. Primero en la presentación por un maestro de ceremonias que dice a los espectadores que, de todos modos, no deben tomarse lo que se va a proyectar demasiado en serio y, un poco más adelante, en dos de los momentos particularmente emblemáticos de la obra de Whale. Me refiero al encuentro de la niña con el monstruo junto al lago, y a la poderosa y trágica imagen posterior de su cadáver transportado por las calles del

pueblo (fotos 7.11 y 7.12).



En realidad, si somos precisos, ésta es la segunda vez que nos sumergimos como espectadores en una pantalla de cine. La primera ocasión resulta casi imperceptible, pero es muy importante a la hora de entender el universo narrativo que nos propone *El espíritu de la colmena*. Al final de los títulos de crédito, la cámara inicia un movimiento de aproximación hacia uno de los dibujos infantiles que representa la proyección de *Frankenstein* que veremos unos minutos más tarde (foto 7.13). Una niña con unas flores y una figura acechante entre unos arbustos dibujados por una mano infantil nos transportan hacia el centro de un enigma sobre el que penderá el sentido del filme. Pero ese enigma se sitúa precisamente en un lugar imposible de representar y que da lugar a una elipsis desasosegante: la que enmarca el acto terrible del monstruo atacando a la niña que no pueden cubrir las imágenes ni las palabras. Y en ese lugar precisamente, en la pantalla de cine dibujada por las manos infantiles, se insertan otras palabras: «Érase una vez…», que impregnan el resto del trayecto narrativo de un tono concreto, el de los relatos para niños, presentándose por lo tanto como una fábula a partir de la cual hemos de ser capaces de obtener un aprendizaje, instalada en la historia para depositar algo de saber y de experiencia en sus lectores[499]. Sobre ese nudo, ese punto ciego que marca el fin de la niñez, *El espíritu de la colmena* construirá su enigma, durante la noche en la que Ana (Ana Torrent) se encuentra con el monstruo, obligando al espectador a reproducir en su imaginación la escena (y, por cierto, la nueva elipsis, en una curiosa *mise en abyme*) de la película de Whale.

En una primera versión del guion, Erice tenía la intención de que la historia de Ana, que configura el cuerpo central de la película, se planteara narrativamente como un recuerdo, una exploración de su memoria hacia la raíz del trauma. Años más tarde de los acontecimientos de su niñez, Ana se dirigiría en tren al pueblo para asistir al

entierro de su padre. La estructura de *flashback* mantendría por lo tanto un distanciamiento temporal que disolvería la latencia del dolor por el paso de los años. Optando finalmente por la idea de la fábula infantil, lo que propone Erice es la pervivencia, la intemporalidad de ese dolor que ha de ser incorporado como saber, como conocimiento, sobre todo en el momento fundacional de la identidad de la niña. De este modo, la memoria se puede movilizar como aprendizaje y experiencia, lo que me parece esencial para poder hacer una proyección cultural y también política de esta película de Erice en el contexto del cine español del final del franquismo y el inicio de la democracia. El espacio en el que se desarrolla es, de nuevo, ese universo familiar cerrado, opresivo, en el que los objetos cotidianos adquieren una función simbólica. El paisaje de símbolos encuentra como punto de fuga la presencia del monstruo, pero esa presencia trasciende lógicamente el nivel de la cita cinematográfica para apuntar a una lectura en clave política, como dedujo Fernando Savater en uno de los mejores artículos que se pueden leer para entender la mentalidad interpretativa de este tipo de cine entre los intelectuales españoles del período:

> La colmena en la que se debate el espíritu de Erice es indudablemente España. Tan absurdo sería descontextualizar la película olvidando este dato —degradándola a inconcreta alegoría— como supeditar todo su significado al peculiar enredo histórico español […]. Estamos ante un decidido alegato contra el fascismo, cuya verosimilitud estética y ética le hace afortunadamente rebasar el cauce estrictamente político —es decir, estratégico— del antifascismo. Sacudirse el fascismo, imposibilitar su predominio y su rebrote es gran parte del problema de hoy en España —escribo estas líneas el último día del año 1975—, pero, desde luego, no es *todo* el problema. Pensar lo contrario es peligroso, cómodo y torpe. Una de las maldiciones del totalitarismo es que, bajo él, uno no puede pensar más que en librarse de él, en suprimir sobre todo sus odiosas *maneras* […]. Pero el problema de la colmena, […] los problemas que acongojan y rebelan al monstruo trascienden la siempre meritoria lucha contra el estilo totalitario. Recordar éstos sin olvidar ésta parece lo más digno de la vocación libertaria de la España actual[500].

Las películas que siguen estas fórmulas estilísticas de tono metafórico tuvieron una notable repercusión entre el público y la crítica, definiendo las aportaciones más influyentes del cine de ficción del tardofranquismo. Junto con ellas, debemos mencionar dos casos que se alejan en parte de este estilo y optan por la variante realista/tremendista de la cultura española, una veta que surge, como hemos ido viendo en otros ejemplos a lo largo de este libro, como expresión de las tensiones entre tradición y modernidad en España. Las películas a las que me refiero son *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Ambas plantean unas relaciones de dominio, de sugerido incesto y de incomunicación en un ambiente rural que llega a extremos casi intolerables. En las dos, el hijo acaba por asesinar a la madre y desencadena una violencia explosiva que conduce también a la autodestrucción. *Pascual Duarte*, basada en una novela de Camilo José Cela de la inmediata posguerra y producida también por Elías Querejeta, se estructura a través de una sucesión de *flashbacks* que reconstruyen la vida del protagonista mientras éste se dirige detenido a la prisión donde acabarán por ejecutarle. Las motivaciones

aparecen ligadas a un ambiente opresivo, de violenta dominación patriarcal prolongada del nivel familiar al del trabajo, con el patrón caciquil del que dependen los jornaleros que sobreviven en el límite de la pobreza absoluta. Toda motivación del comportamiento de los personajes se explica a través de los escasos gestos con los que los actores acompañan los casi inexistentes diálogos. En ese ámbito áspero de los paisajes extremeños, la tensión se concentra en momentos en los que la violencia explota como un ritual bárbaro e irracional que puede ser leído desde una perspectiva simbólica[501]. La imagen final del filme también se congela sobre un instante supremo de horror, el momento en el que el verdugo ejecuta por sus crímenes a Pascual en el garrote vil. *Furtivos* ofrece una visión un poco más distanciada de este tremendismo, filtrada ocasionalmente por episodios de humor, y unas motivaciones más claras en la aparición de la violencia de acuerdo con la caracterización de los personajes y el desarrollo del relato. La presencia del incesto y la tensión sexual encuentran un correlato en las relaciones de dominación patriarcal y el sometimiento de los pobres que sobreviven en la montaña a los caprichos del patrón. Ambas películas son paradigmáticas de ese ámbito de temas familiares y de estallido de la violencia que caracterizan el cine más representativo del final del franquismo. Las dos sufrieron además los avatares de las restricciones de la censura, aunque también consiguieron éxitos en festivales internacionales de cine.

Ya en período democrático, una última película de enorme influencia en la visión tremendista de la realidad española rural fue *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979). A pesar de que la censura había desaparecido oficialmente en noviembre de 1977, la película de Pilar Miró, con explícitas escenas de tortura infringidas por la Guardia Civil a dos sospechosos de cometer un crimen, fue conducida por la vía judicial militar para impedir su estreno, que se retrasó durante dos años. Todo este proceso supuso una imprevista publicidad que tuvo como consecuencia un enorme éxito en taquilla.

Las dos propuestas estilísticas, la simbólica y la tremendista, poseen como vemos puntos de convergencia que, en cierto modo, resultaron muy influyentes en la lectura de la Transición española, sobre todo a cargo de los hispanistas extranjeros centrados en nuestra cultura contemporánea. En los años setenta, el cine comienza a aparecer en los programas académicos y en la investigación, tanto de los departamentos universitarios de los países anglosajones como en Francia. Buscando la legitimación de un tipo de disciplina que todavía no había encontrado un prestigio en el ámbito de la academia más tradicional, muchos hispanistas empezaron a acudir a este tipo de cine de *autor*, con un prestigio intelectual y una factura formal poco convencional para configurar una visión de la cultura española que dejó una profunda huella en los estudios académicos. El cruce de sofisticación intelectual, narrativa parabólica, soterrada interpretación política y aparente consistencia formal, dio lugar a distintas formas de aproximación al cine español como mejor manera de entender la cultura de la Transición en unos campus particularmente sensibles a las corrientes críticas contra

una dictadura anquilosada y trasnochada. Esta consistencia formal y estilística de las propuestas de la línea Querejeta les llevaron a hablar, por ejemplo, de una «estética de la represión»[502], basada en una lectura familiar y edípica de los procesos sociales que hablan del tardofranquismo y la Transición. Muchos de los estudiosos de los setenta y ochenta dirigen su atención hacia estas películas que encuentran particularmente sintomáticas[503]. Tanto el universo familiar claustrofóbico, como la violencia representada con crudeza, a veces extrema, eran síntomas de una necesidad de ruptura social. Definían también un terreno de *diferencia* con respecto a otros ámbitos culturales, algo que siempre viene bien en las universidades para marcar territorios de especialización. Una serie de etiquetas recurrentes comenzó a hacerse frecuente entre estos historiadores que se ocuparon extensamente de estas películas: el incesto, el cainismo, el cine sangriento (*blood cinema*) o el exhibicionismo indecente son algunas de ellas, en las que los procesos históricos se condensan en la representación, regresiva e infantil, de la violencia y los conflictos sexuales[504]. La lectura edípica de la Transición en la academia americana no se detuvo aquí. Algunos estudiosos de la cultura de esos años llegan a detectar un *shock* mental producido con la muerte de Franco que en parte estaría detrás de ese desencanto vinculado a la pérdida deseada de la figura *paternal* represora que, sin embargo, acaba por dejar un vacío[505]. Este desencanto encontraría de este modo una justificación añadida por la decepción sufrida ante el presunto «pacto de olvido» con respecto al pasado histórico, aspecto que resulta contradictorio con lo que estamos viendo[506]. Pocos momentos hay más intensos de vuelta al pasado en los productos culturales, precisamente, como estos años de la Transición. Sin embargo, esta idea se instaló de manera progresiva en los noventa y tuvo como resultado, en el campo del cine, una serie de películas sobre las que hablaré en el próximo capítulo.

Estos procesos coincidieron además con la todavía vigente política de autores como clave de la lectura estilística del cine. La celebración de Saura por la crítica y por los hispanistas de las universidades extranjeras como *autor* determinó que algunos cineastas de esos años tuvieran antes que nada una conciencia de autores[507]. De este modo, la estética de la represión se mantuvo en parte entre los cineastas con aspiraciones autorales. En cualquier caso, hacia finales de los setenta, la fórmula parecía agotada. La censura había sido abolida y las tramas parabólicas plagadas de metáforas se hacían innecesarias. Pero además, se detectaba un cambio de mentalidad del público hacia otro tipo de asuntos más centrados en el presente, como veremos en el próximo epígrafe. Sin compartir plenamente las características de la estética de la represión, aunque con evidentes conexiones estilísticas que mantuvo a lo largo de los ochenta, quedaba como representante más interesante Manuel Gutiérrez Aragón. En cualquier caso, los síntomas de descomposición de este modelo se le hicieron presentes enseguida al cineasta: «Cuando la terminé [*El corazón del bosque*, 1979] le dije a Luis [Megino]: “Nos la comemos con patatas”. Hasta hace poco este tipo de cine podía colar, en el sentido de que era un cine fantástico, raro, y había un sitio para

él entre los espectadores. Esta película ha llegado tarde, está fuera del mercado del cine y no tiene mucho sentido»[508]. A pesar de que la película acabaría teniendo un relativo éxito, estas palabras de Gutiérrez Aragón nos muestran un aspecto importante para caracterizar los cambios en las tendencias fílmicas y por extensión en el gusto del público que se va produciendo a lo largo de la década de los ochenta[509]. Películas como *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980) o *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982) o incluso *Vida perra* (Javier Aguirre, 1981) son representativas de la disolución progresiva de estas marcas estilísticas de los setenta hacia tramas más lineales, aunque con la pervivencia de algunos destellos de aquéllas, tanto en la puesta en escena como en la descripción de espacios familiares desasosegantes[510].

En 1979, el propio Carlos Saura deconstruyó su cine simbólico anterior (específicamente *Ana y los lobos*) con cierta ironía en *Mamá cumple cien años*, derivando posteriormente hacia fórmulas genéricas que intentaban hablar del presente desde una posición más cercana al gran público, como en la película de acción *Deprisa, deprisa* (1980), basada en un grupo de quinquis y su conflictivo entorno. Su éxito con *Bodas de sangre* (1981) marcará también el inicio de una serie de películas sobre danza y música, sobre todo de base flamenca, que le permitirán redirigir su carrera posterior fuera ya, definitivamente, de los tortuosos laberintos de la memoria.

7.3. Crónica del presente

La madeja del pasado palidecía ante las urgencias del presente. En cierto modo, una nueva mentalidad parecía haberse consolidado, apuntando hacia otro tipo de modernidad que, sacudida tras los acontecimientos de 1968, se manifestaba en un cambio profundo de valores, visiones del mundo, referentes, costumbres y actitudes. Uno de los aspectos más llamativos de este cambio es que las voces de los intelectuales o de los pensadores no iban a resultar tan decisivas como lo habían sido pocos años antes[511]. Y no sólo se trataba del surgimiento de fenómenos aparentes como las chicas yeyé o las modas piscodélicas, sino de transformaciones que iban más allá, a la raíz de los comportamientos. Tampoco se agotaban en el ámbito de las luchas políticas y los movimientos de liberación sexual o de la contracultura de esos años. Por decirlo brevemente, se hacía evidente cada vez con más claridad una pauta que comenzaba a establecerse en ese momento de consolidación de las clases medias en España: la de la experiencia del consumo generalizado y, acompañándolo necesariamente, la reconfiguración de las industrias culturales y mediáticas. A partir de estos años, la cultura se centró en la elaboración de productos planificados para un tipo de uso que no valoraría tanto su continuidad con antiguas tradiciones culturales, sino que estaría dirigido hacia el disfrute y la distracción inmediatos convirtiendo la televisión en el dispositivo ejemplar para conseguirlo. Todos los saberes, formas de

conocimiento y experiencias estéticas se mezclan y se nivelan por su capacidad de ser consumidos: arte, ciencia, literatura, cómic, música pop y cine encuentran acomodo en formatos unificados (revistas ilustradas, programas de televisión, libros divulgativos, enciclopedias por fascículos…), configurando en librerías, quioscos o el salón de estar de los hogares una amalgama semejante a la que forman los heterogéneos personajes que pueblan la portada del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles (1967), un modelo ejemplar que puede ilustrar ese paso hacia un nuevo horizonte de la cultura[512]. En cierto modo, ésta ya no establecería sus diferencias entre alta y baja, o entre clásica y moderna, o entre occidental y oriental, sino que tendería a definirse entre consumida o ignorada. Los consumidores masivos de las industrias culturales que emergen en la España de los setenta se mueven ante todo por un cierto hedonismo, y unas posibilidades cada vez más generalizadas de viajar al exterior por ocio o curiosidad o para acceder a experiencias y fuentes informativas diversas. Una de las más sintomáticas de aquellos años fueron las multitudinarias peregrinaciones a Montpellier para ver *Último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972) o, también para consumir en París y Londres los últimos discos, la ropa más vanguardista o la exaltada trilogía de la vida de Pier Paolo Pasolini.

El fin de la censura a partir de noviembre de 1977 abrió la puerta para que estas corrientes que hacía algunos años recorrían Occidente se asentaran en España. Ante todo, dio paso franco (salvo algunas excepciones) a dos asuntos con enorme reclamo: la política y el erotismo, que muchas veces aparecieron confundidos. Con la desaparición de la censura emergieron una serie de nuevos fenómenos con particular fuerza en el panorama consumista, como las películas clasificadas «S» (eróticas) o el más generalizado del destape también en las revistas ilustradas. Concretamente, este aspecto afectó decisivamente a la redefinición de muchas estrellas cinematográficas, que pasaron en esos momentos a reciclar su imagen, convirtiéndose por ello en símbolos de liberación sexual. El ejemplo más depurado de convergencia de erotismo y política fue la revista *Interviú*, aparecida en 1976. Por decirlo en palabras de uno de sus directores: «Utilizó el erotismo como reclamo para lectores hartos de tantos velos, y aplicó el desnudo no sólo al cuerpo […] sino sobre todo a la corrupción política»[513]. Al regreso de sus vacaciones del verano de 1976, los españoles se toparon con la portada de *Interviú* en la que Marisol, la niña prodigio del cine de los sesenta, aparecía desnuda. Unas semanas más tarde, posaba otra antigua estrella infantil en proceso de reciclaje: Rocío Dúrcal. Aparecer ligeras de ropa, o sin ninguna en absoluto, se convirtió en un fenómeno recurrente que se extendió por muchas revistas del momento, como el *Nuevo Fotogramas*, donde las actrices aparecían en páginas centrales apenas abrigadas por las columnas de periodistas como Maruja Torres o Àngel Casas o José María Carandell[514]. Por esta experiencia del destape más o menos explícito pasaron desde las más rutilantes estrellas hasta las menos conocidas. Algunos casos sonados fueron los de Lola Flores o Sara Montiel. En

cualquier caso, hay que tener presente que el fenómeno del erotismo y el destape era, de nuevo, parte de una corriente internacional que se fue asentando desde principios de los setenta en el cine *main stream*, aunque ya llevaba años de funcionamiento en las películas de serie B. Partiendo de autores como Bertolucci o Nagisa Oshima, que incorporaban el sexo como correlato de sus discursos existenciales y políticos, hasta los especialistas industriales del género, el tratamiento más o menos osado del erotismo fue un tema inevitable en el cine internacional de esos años. El impacto de películas como *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y de sus secuelas, así como el de las *comedias sexy* italianas, impulsó imitaciones autóctonas que, en cierto modo, sirvieron para capitalizar también la industria cinematográfica. Este cine «S»[515] supuso durante algún tiempo un interesante fenómeno social e industrial, ya que permitió un incremento de producciones de muy bajo coste y rentabilidad inmediata que facilitaba en el sector de distribución y exhibición el cumplimiento de las cuotas de pantalla y la obtención de licencias de distribución del películas extranjeras, establecidos por la legislación proteccionista todavía vigente. Hacia 1982 su importancia fue decayendo rápidamente de acuerdo con nuevos marcos legales e industriales y la difusión más generalizada de pornografía *hardcore*, lo que supuso el final de un tipo de cine que no deja de tener un valor sociológico considerable[516]. Su reflejo de las fantasías, sobre todo masculinas, de esos años, pero también su marcado cinismo o incluso nihilismo al abordar temas de actualidad, lo convierten en un síntoma bastante útil para entender algunos rasgos importantes del período. Por ejemplo, la tragedia del envenenamiento masivo por el consumo de aceite de colza adulterado, que causó más de mil muertos en 1981, se convertía en motivo de chanza en *Neumonía erótica y pasota* (Jaime Bayarri, 1981). En la película, un grupo de jóvenes comprueban los efectos de ese aceite, comprado a una mujer misteriosa (fotos 7.14 y 7.15), que después de consumido convierte a la protagonista en un monstruo cada vez que tiene relaciones sexuales insatisfactorias (fotos 7.16 y 7.17). El especialista más importante del género, el máximo exponente de la serie B en España y probablemente también, en los setenta, en Europa (entrecruzando habitualmente erotismo con cine de horror) es Jesús Franco, uno de los cineastas más singulares, cuya gama abarca desde *thrillers* exóticos hasta el cine pornográfico *hardcore*, casi siempre acompañado de su musa Lina Romay. Al género del cine «S» o de destape se incorporaron también experimentados cineastas, algunos con larguísima trayectoria. Ignacio F. Iquino sería uno de los más notables, explotando esta veta en filmes como *La caliente niña Julietta* (1981), con el recurso a sorprendentes y extravagantes coartadas literarias —como la poesía de Safo (foto 7.18)— o *Los sueños húmedos de Patrizia* (1982).



El destape generó un nuevo estrellato basado en hermosas actrices que se movían constantemente desde el celuloide a las revistas ilustradas o las salas de fiestas, algunas de ellas convertidas en auténticos iconos de aquellos tiempos, como Susana Estrada, Nadiuska, Agata Lys, Patricia Adriani, Eva Lyberten o Andrea Albani. Una de las imágenes cliché de la Transición que se suele recuperar en los medios durante las conmemoraciones y que Manuel Vázquez Montalbán utilizó como portada de su *Crónica sentimental de la Transición* presentaba a Susana Estrada con un pecho al aire junto al popular alcalde del Madrid de la movida, Enrique Tierno Galván.

La mezcla entre erotismo y política explicados como frustraciones de la clase media intelectual y urbana se plasma claramente en uno de los filmes más exitosos del momento: *Asignatura pendiente* (1977), en el que José Luis Garci se servía de algunos acontecimientos clave de los años 1975 y 1976, como la manifestación de apoyo a Franco tras los últimos fusilamientos del Régimen y la posterior muerte del dictador. También de los primeros síntomas del cambio democrático a través de las referencias de los personajes a una amnistía política. En este marco se desarrolla una historia amorosa en la que los personajes, antiguos novios que se reencuentran después de muchos años, intentan liberarse de los tabúes sexuales y la represión del pasado retomando brevemente su relación. El enfrentamiento al vertiginoso presente con el lastre de una educación y unos prejuicios que habían determinado sus vidas

dejaba patente la frustración de una generación de españoles en edad madura que veía frente a sí un presente que empezaba a rebasarlos. En un momento de transición de la película, aparece un *collage* en el que se amalgaman imágenes provenientes de la prensa, la publicidad y el erotismo del momento (fotos 7.19 a 7.21), junto con el titular de un periódico que insiste en una idea que puede referirse tanto al propio trayecto narrativo de los protagonistas como a la situación política del país: el fracaso de un reformismo[517].



7.20 7.21 7.22 7.23

Otras películas del momento hacen crónica del presente con una orientación política más o menos evidente. Por exponerlo de manera concisa, en el lado de la izquierda, la crónica de los acontecimientos de actualidad política es planteada como un proceso de toma de conciencia en la película *El puente*, de Juan Antonio Bardem (1977). Juan (Alfredo Landa), un mecánico que sólo está interesado en divertirse con su moto y en sus ocasionales ligues, afronta un puente vacacional con altas expectativas que, sin embargo, se frustran inmediatamente. Sin resignarse, emprende camino hacia Torremolinos para toparse en su trayecto con un panorama en el que se abordan numerosos aspectos de la España del momento: los presos políticos (vascos en este caso), la emigración, el caciquismo, el papel represor de las fuerzas vivas en las localidades pequeñas, la inconsciencia nihilista de burgueses perversos e incluso los ineludibles hippies. El papel principal, asignado por Bardem a Landa, buscaba que el trayecto de aprendizaje se consumara en uno de los iconos genuinos del español medio, vivaz, espabilado, a menudo noble y decididamente machista de las comedias de los sesenta y principios de los setenta. A lo largo del filme, recrea para los espectadores situaciones típicas de las *comedias sexy* de Landa con el fin de darles la vuelta, haciendo que constantemente deriven en frustraciones y humillaciones (fotos 7.22 y 7.23). De este modo, si al principio de la película Juan se muestra indiferente a la tarea de los enlaces sindicales del taller en el que trabaja, al final se unirá a ellos para intentar cambiar las cosas (fotos 7.24 y 7.25). El

esquematismo de Bardem en su planteamiento busca la máxima eficacia propagandística en un momento intenso, 1977, el año de las elecciones a Cortes constituyentes, las primeras democráticas en España después de más de cuarenta años. Bardem volvió a la intervención política sobre el presente con la película *Siete días de enero* (1979), que recrea uno de los hechos que más conmovió al país durante aquellos años: el asesinato en su despacho de la calle Atocha (Madrid) de varios abogados laboralistas a manos de un grupo de pistoleros de la extrema derecha. Siendo una recreación de ficción, Bardem utilizaba también al final imágenes documentales del entierro en Madrid de los abogados, una demostración de fuerza y al mismo tiempo de control extraordinario por parte del PCE (foto 7.26). En el mismo espectro ideológico, resulta particularmente interesante la película de Paulino Viota *Con uñas y dientes* (1977), trabajada con un planteamiento muy negro sobre los medios criminales a través de los cuales unos empresarios consiguen acabar, incluso recurriendo al asesinato, con los líderes obreros de una huelga. La película utiliza un verismo muy físico, a veces desasosegante, como la larga persecución en un desolado polígono del líder de los obreros por los sicarios de los empresarios o la violación de su novia en un coche. El cine político de izquierdas encontró en la figura de Eloy de la Iglesia otra figura fundamental de estos años, con sus películas *El diputado* (1978) o *La mujer del ministro* (1981), en las que, además de denuncias de corrupción perfectamente comprensibles para el espectador del momento, existía un código paralelo que incidía en la liberación sexual y, específicamente, en la homosexualidad.


7.24
7.25
7.26

También esos años son descritos desde un punto de vista alternativo, con películas de marcado tono conservador que, por supuesto, volvían a mezclar la política con el erotismo. Uno de los ejemplos más interesantes es *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977). En muchos aspectos resulta semejante a *El puente*, ya que el filme narra la toma de conciencia del fiel y laborioso contable de una empresa que huye de cualquier compromiso político y que se encuentra satisfecho con su vida familiar. El

papel del protagonista, Enrique Tolosa, está en este caso asignado a José Luis López Vázquez, un actor que, si bien frecuentó los filmes más simbólicos de Carlos Saura, resultaba para la mayoría de los espectadores equiparable con la figura de Alfredo Landa como representante del españolillo pícaro en las *comedias sexy*. En este caso, Enrique Tolosa posee valores conservadores y es un consecuente miembro, según afirma, de la «mayoría silenciosa». También es honrado a carta cabal, por lo que acepta finalmente mediar entre el patrono y los obreros de su empresa para evitar una huelga. En el proceso descubrirá que los obreros no son tan fieros como los pintan y que, sin embargo, entre los patronos y las jerarquías también hay sinvergüenzas que sólo buscan enriquecerse y evadir sus capitales a Suiza. En este caso, el proceso de toma de conciencia conduce a una valoración del diálogo, del consenso y del acuerdo que parece encajar perfectamente con el perfil diseñado por Adolfo Suárez para su discurso político en los comicios electorales de ese mismo año. El filme también permite la reelaboración de las estrellas del pasado como símbolos de liberación erótica, en este caso, con una madura Carmen Sevilla (foto 7.27) interpretando a la abnegada pero complaciente esposa del protagonista. Los hijos del matrimonio muestran unas opciones de vida y un modo de afrontar la sexualidad desconcertantes para Enrique. Incluso él acabará teniendo una ocasional relación con Alicia (Emma Cohen), una atractiva joven que lidera las reivindicaciones de los trabajadores. Finalmente, después de un proceso de aprendizaje que le convence de la necesidad de comprometerse con el curso de los nuevos tiempos, Enrique Tolosa decidirá votar y, al mismo tiempo, establecer con su cónyuge una relación más desacomplejada. En cualquier caso, el cine de tono conservador se fue haciendo con el curso del tiempo más agresivo contra los cambios de costumbres y la reconfiguración política del país, que aparecían reflejados en parodias cada vez más feroces. Un ejemplo de esta línea lo constituye… *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980), un filme basado en las reacciones que podrían suscitarse si Franco regresara de su tumba. La película partía de una novela escrita por uno de los autores de éxito de esos años, Fernando Vizcaíno Casas. Vizcaíno Casas y Rafael Gil colaboraron en varios proyectos de tono semejante, como *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982) o *Las autonosuyas* (1983). En general, eran películas que se distinguían por su esquematismo nostálgico y decididamente retrógrado. Su objetivo principal era esbozar una cruel caricatura de los protagonistas políticos del momento. El espectador no tenía demasiados problemas para reconocer las denostadas figuras de los líderes de los partidos y sindicatos de la izquierda principalmente. Todo ello, eso sí, trufado ocasionalmente con escenas de destape que acompañaran la viabilidad comercial.


7.27

Fuera de estos antagonismos ideológicos tan marcados, la película más interesante del período tiene que ver con la posición anarquizante y descreída de Luis García Berlanga en *La escopeta nacional* (1978). Basada en los rituales sociales, las costumbres y protocolos de las decadentes clases altas del franquismo, narra con mordacidad las desventuras de un industrial catalán, Jaume Canivell (José Sazatornil) que llega con su secretaria y amante, Mercè (Mónica Randall), a una cacería con capitostes del Régimen a los que ha invitado con el fin de conseguir suculentos contratos para sus porteros electrónicos. Los anfitriones que brindan su finca para el evento, los marqueses de Leguineche, son una familia desquiciada rodeada de un grupo de personajes no menos grotescos. El filme juega con la idea de que las cacerías, a las que Franco era aficionado, eran ocasiones habituales para los negocios y los trapicheos políticos. En este marco narrativo, Berlanga utiliza su habitual estrategia de puesta en escena, largos planos secuencia en los que los personajes van entrando y saliendo, para mostrar un carrusel de tipos que representan todos los estratos sociales, diferentes sectores del poder (todos igualmente corruptos y despiadados en su competencia, incluidos los arribistas del Opus), estafadores de variado pelaje y también un amplio catálogo de obsesiones sexuales y fetichismos, a veces con connotaciones religiosas (foto 7.28). En un plano de algo más de cuatro minutos, por ejemplo, podemos asistir al desarrollo de una partida de bingo que finalizará con un nuevo sablazo para el empresario catalán (fotos 7.29 a 7.31). Justo en ese momento, la cámara sigue a un empleado que entra para comunicar a uno de los asistentes, representante del Opus, que probablemente va a ser ministro (foto 7.32), lo que precipita su salida hacia Madrid, no sin antes pedir al cura que prepare una misa a primera hora de la mañana y hacer ver a su rival político que está acabado (fotos 7.33 a 7.35). Sin realizar cortes, simplemente reencuadrando a cada unidad grupal, que se recompone y descompone de acuerdo con el desarrollo de la escena en diferentes segmentos narrativos, finalizaremos de nuevo con Canivell, que expresa su frustración ante lo mal que le van los contactos en la cacería mordiendo la oreja de su asesor, momento en el que se corta finalmente el plano (fotos 7.36 a 7.38). Nivelados todos los personajes por la cámara y la puesta en escena de Berlanga, el filme recupera la fuerza satírica de sus obras de los años sesenta en su manera, profundamente pesimista, de revelar una maquinaria de poder que parece eterna e inamovible, más allá de la naturaleza del régimen político. Al final del filme, con el

empresario catalán blandiendo como único triunfo unas perdices malolientes, Berlanga inserta un cartel lapidario que reafirma su visión ácrata de la realidad: «Y ni fueron felices ni comieron perdices… desgracia habitual mientras existan ministros y administrados». Si Berlanga se ocupó de las élites políticas y económicas, Francesc Betriu describió con un nervio satírico semejante a las clases populares en *Furia española* (1975), un filme que recupera la mejor tradición del costumbrismo ácido del cine de los sesenta y del sainete[518] a través de su humor demoledor.

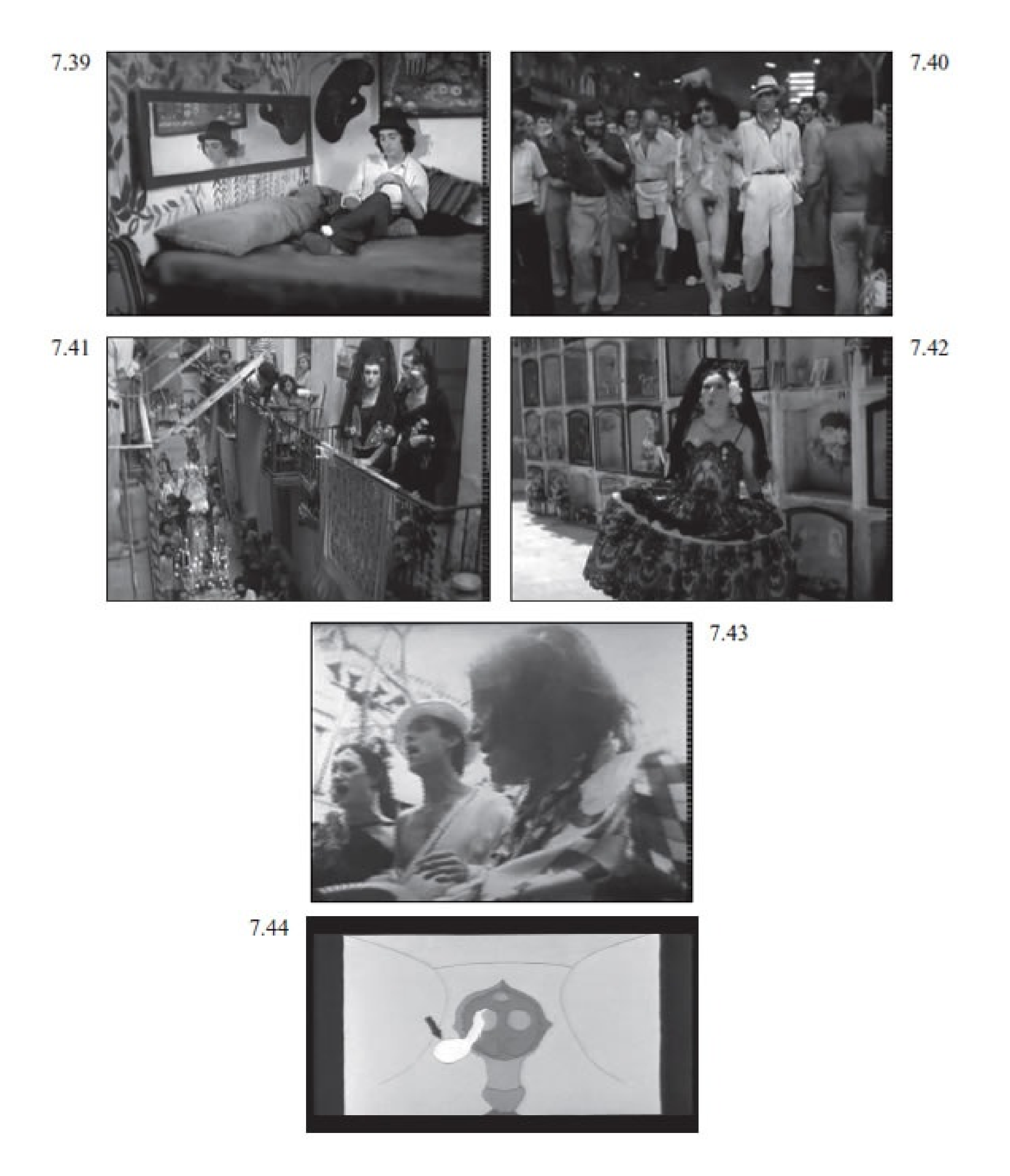


7.28 7.29 7.30 7.31



Más allá de la política, los cambios del momento se reflejan en las nuevas costumbres y fundamentalmente en la liberación sexual o el tratamiento de las cuestiones de género. Entre los filmes más destacados de esta temática se encuentra *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978). Las andanzas de este famoso transexual afincado en Barcelona son mostradas por Ventura Pons a partir de la combinación de fragmentos de entrevistas y escenas callejeras en los que destapa el talento provocador de Ocaña y su forma de vida alternativa bajo la mirada casi siempre curiosa de los viandantes. Se trata de un filme documental que fue calificado por Terenci Moix como el primer retrato auténtico de la España posfranquista[519]. Aparentemente, parece mostrar un tono verista. Sin embargo, la fuerza del personaje público frente al privado y su teatralizado tratamiento por parte de Ventura Pons (fotos 7.39 y 7.40) enfatizan constantemente las estrategias de representación de una realidad en la que resalta a la vez el artificio y el desgarro del personaje[520]. Ocaña aparece interpretando dramones teatrales, cuplés y coplas folclóricas en los ambientes más variados, desde el Café de la Ópera, hasta las Ramblas o un concierto de rock,

incluyendo una curiosa escenificación de la Semana Santa sevillana en el Barri Gòtic barcelonés o el canto de una trágica copla en un cementerio (fotos 7.41 y 7.42). La película no sólo destaca como documento de las luchas de liberación sexual, incluyendo fotos de manifestaciones (foto 7.43); también deja traslucir el ambiente de la contracultura barcelonesa de esos años, del rock, las revistas contestatarias o los cómics *underground* como *El Rrollo Enmascarado* y sus secuelas[521]. Uno de los máximos exponentes de este grupo, con el que Ocaña estaba también relacionado, era el dibujante Nazario, creador del popular detective travesti Anarcoma[522]. En un terreno vinculado a la industria y al sensacionalismo comercial, el tema de la homosexualidad y la transexualidad se plasmó también en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), una película con una vocación tan provocativa como didáctica a la hora de explicar el procedimiento de una vaginoplastia (foto 7.44). En ella aparecía por primera vez en el cine Bibí Andersen, una famosa transexual que configuraría posteriormente parte del imaginario de Pedro Almodóvar. Ocasionalmente, esta línea de explotación provocativa de la homosexualidad también se empleó en la reconfiguración del estrellato de algunas figuras del momento de acuerdo con el destape y el mito de la liberación sexual. Un ejemplo bastante convencional fue *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), una historia basada en el descubrimiento de una atracción lésbica interpretada por dos estrellas tan destacadas como Bárbara Rey y Rocío Dúrcal.


7.39 7.40 7.41 7.42 7.43 7.44

Entre todas estas celebraciones de un presente en profunda mutación, destacan también películas que revelan un malestar que no puede ser interpretado en claves políticas o sociales. Tiene, por ejemplo, un carácter existencial y amargo en *Bilbao*, de Bigas Luna (1978). La película construye imágenes muy poderosas para describir una historia de soledad y alienación en una Barcelona tenebrosa y agobiante. Narra los avatares de Leo (Àngel Jové), un personaje sin mayor caracterización[523] que su obsesión por una prostituta a la que acaba asesinando accidentalmente, mientras convive con una mujer mayor dominadora con la que comparte unas complejas relaciones sexuales. El fetichismo y el erotismo en general están trabajados en el filme de una manera turbadora, incómoda, enfrentada decididamente a las tendencias comerciales y despreocupadas del cine «S». Coloca al espectador ante imágenes de inspiración surrealista (fotos 7.45 y 7.46), desperdigadas en un trayecto en el que

destaca el sofisticado tratamiento de la fotografía granulosa (aparentemente inspirada en el *underground* americano) y una banda sonora que crea un clima inquietante. Otra película que refleja el malestar de los tiempos, aunque en principio parecía explotar la veta comercial de los desnudos masivos, es *L'orgia* (Francesc Bellmunt, 1978). Plantea desde su arranque el contraste entre la disciplina del cuerpo de las clases de interpretación que reciben los protagonistas, aspirantes a actores, y su espontánea decisión de organizar una orgía para el fin de semana. La preparación y el desarrollo de ésta dará lugar a que el espectador pueda observar el vacío de valores y motivaciones, la frustración o la soledad con la que se enfrentan a la vida cotidiana y a los conflictos personales. También los lugares comunes que configuran tanto su pensamiento político como sus relaciones. Esto lo expone de manera muy patente Bellmunt en una escena en la que los amigos cenan, discuten de política, comparten sus recuerdos de niñez y entonan coplas o canciones protesta típicas de aquellos años (fotos 7.47 y 7.48). Un último gesto de liberación anarquizante, con el protagonista Joan (Juanjo Puigcorbé) conduciendo totalmente desnudo entre el tráfico de Barcelona (foto 7.49) y rodada con cámara oculta para observar las reacciones espontáneas de los transeúntes, aparece como una provocación que refleja el desasosiego latente en las profundas transformaciones de aquellos años. Todo ello, junto con el tono reivindicativo de la libertad de expresión (foto 7.50), que condensa las aspiraciones de finales de los setenta, probablemente uno de los momentos creativos más interesantes del cine español tras la dictadura.


7.45 7.46 7.47 7.48

7.49





7.50

7.4. Un país movido

El fracaso del golpe de Estado de un sector del Ejército en febrero de 1981 y el triunfo del PSOE en las elecciones de 1982 supusieron, para muchos historiadores, el final de las turbulencias de la Transición. A partir de esos momentos, la estabilidad política e institucional ayudó a definir un nuevo horizonte de modernidad (o, como se decía en aquellos años siguiendo a Jean-François Lyotard, de la posmodernidad)[524] en el que podemos distinguir dos capas que, si bien coexistían, describen aspectos diferentes. Por un lado, estaba la modernidad entendida como la culminación de los procesos de consumo masivo, la consolidación de las industrias culturales y el desarrollo económico. El Gobierno de Felipe González, que se extenderá hasta 1996, significó un avance económico vinculado además a la entrada en la Comunidad Económica Europea (1986) y la llegada de inversiones y ayudas que dieron un enorme impulso a las infraestructuras del país. Los puntos de fuga hacia donde apuntó todo este modelo desarrollista fueron los grandes eventos de 1992, el año en el que se conmemoraba el 500 aniversario del Descubrimiento de América: la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. Todo este proceso no estuvo exento de conflictos, muchas veces ligados a la corrupción política y económica. En la época se hablaba de la «cultura del pelotazo» para describir este tipo de fenómenos. Pero definitivamente se consolidó una base económica y financiera moderna en el país que sustituyó progresivamente a los grandes entramados industriales y productivos de los años sesenta, inviables en el nuevo contexto. Es cierto que la crisis social que produjo el cierre de grandes industrias o la privatización de algunos sectores económicos (política que fue impulsada fuertemente por el posterior Gobierno conservador de José María Aznar) supuso un hándicap importante, pero el impulso de homologación de la sociedad española con el resto del mundo avanzado fue definitiva, sobre todo en el plano de las costumbres y las relaciones sociales.

Más adelante retomaré el tema de la posmodernidad para observar su reflejo cinematográfico. Pero antes hay que prestar atención al otro vector de la modernidad que encuentra su eclosión en los años ochenta y se prolonga hasta principios de los noventa. Se trata de esas corrientes que, en cierto modo herederas de los productos

underground y contestatarios de los setenta, supieron integrarse en las necesidades de una cultura de consumo masivo y fueron incorporadas a procesos de comercialización más profesionales. Hay quien ve en el fenómeno de la *movida* una cierta domesticación de estas corrientes contestatarias ante el mercado de la industria cultural, cada vez más potente en España. En el fronterizo mundo del cómic, por ejemplo, que había constituido una de las más agresivas propuestas del *underground*, una figura clave, el barcelonés Josep Toutain, estableció un sistema editorial en el que se integraron bastantes de los autores que se habían forjado en los fanzines marginales o las revistas contraculturales efímeras. La revista *El Víbora*, aparecida en 1979, daba cuenta de este cambio en su editorial, cuando afirmaba:

> No tenemos ideología, no tenemos moral, no tenemos ganas más que de dibujar un tebeo para ti, que a nosotros nos enrolle. […] En general, [somos] supervivientes […] de aquellos *underground* tan lumpen que editaban sus historias en papel de envolver. Ahora, ya nos ves, tenemos una bonita portada, nos codeamos con los mejores y más famosos artistas del extranjero y estamos dispuestos a triunfar de una puta vez. […] Nosotros no vamos a ninguna parte. […] Por eso, si tienes prisa, si aún te quedan fe e ideales, no nos acompañes; pero si tienes claro que esto es una mierda y que lo único que queda es reírse hasta ponerlos nerviosos, aquí nos tienes, tuyos para siempre[525].

Esta actitud descreída de los autores de *El Víbora* se juntaba con el interés cada vez más marcado de la industria del entretenimiento en sus producciones. Por ejemplo, los éxitos en Gran Bretaña y Estados Unidos de los discos de grupos punk como Sex Pistols —su *Never Mind the Bollocks* (1977) llegó rápidamente al número uno de la lista de ventas británica— o The Clash (*London Calling*, 1979) demostraron a la industria musical que los alaridos rompedores y con cierto barniz político podían ser muy rentables. La iconografía provocativa y los escándalos de las estrellas en sus actuaciones o en sus vidas privadas resultaban además una fuente inagotable de materiales para rellenar revistas ilustradas sensacionalistas e incluso programas de radio y televisión. En España, la movida centrada en la sala Rock-Ola y otros locales del centro de Madrid llegó pronto también a Televisión Española (TVE). El programa *La edad de oro* presentado por Paloma Chamorro las noches de los martes en la segunda cadena de TVE permitió, en sus dos temporadas (1983-1985) la presentación al país de todo este grupo de artistas, músicos, diseñadores, actores o simplemente celebridades que encontraban en los conciertos, algunos programas de radio y revistas de primoroso diseño como *Madrid Me Mata* o *La Luna de Madrid* sus referentes inevitables. En cierto modo, la movida madrileña (que extendió sus valores por otros núcleos urbanos en Cataluña, Valencia o Galicia) suponía el punto de llegada de todos esos procesos que partían de la cara más hedonista y de cambio de costumbres del 68. Como afirmó José Vidal-Beneyto:

> Lo significativo de la movida no residía en la intensidad de la fractura social que pudiera producir, sino en la eficacia de su recuperación institucional, en la perfección del tránsito desde la minoritaria y discontinuamente tolerada disidencia cultural del tardofranquismo hasta la adopción pública y social de la contracultura urbana del 68 —un poco pasada de tiempo— como expresión de la libertad sin límites de los

ocios democráticos de masa en el primer posfranquismo[526].

De este caldo de cultivo surgió la figura más conocida y también determinante del cine español contemporáneo: Pedro Almodóvar. Después de realizar varios cortos en súper 8 y labrarse una fama como figura de la noche madrileña, además de ocasional cantante y articulista de revistas como *La Luna* (con el heterónimo de Patty Diphusa), consiguió hacer su primer largometraje: *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), que supuso su irrupción con unas propuestas cercanas al cine *underground* y a la estética punk tamizadas por la creatividad y el innegable talento del director manchego. El filme tuvo un éxito casi inmediato, trascendiendo los límites del cine marginal en el que se había movido anteriormente Almodóvar. El reconocimiento cada vez mayor de sus películas posteriores, que alcanzó una escala internacional, permitió que el director depurara sus fórmulas narrativas, sus recursos de puesta en escena y su particular tono en el tratamiento tanto del drama como de la comedia. En general, su narrativa rompía las convenciones de los géneros cinematográficos con el recurso al planteamiento de situaciones desconcertantes, la inversión de las expectativas del espectador, la referencia culta, el gesto pop o *camp*, el guiño castizo, el trato reverencial a algunos iconos de la cultura popular y el planteamiento de temas escabrosos con una peculiar intensidad. La fórmula de Almodóvar unificaba lo dispar con un particular diseño de producción perfectamente identificable. Además, unos elementos aglutinadores que remiten a menudo a la publicidad, el cómic, la televisión y la canción popular española y latina, como la copla o el bolero, permanecen a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, la ruptura con las convenciones del drama se encuentra de manera constante desde *Pepi, Luci, Bom*… La escena de la violación de Pepi (Carmen Maura) por parte de un perverso y violento policía (Félix Rotaeta), adquiere un ambiguo tono de comedia en medio de una situación dramática (fotos 7.51 y 7.52). Para vengar la afrenta, Bom (Olvido Gara, *Alaska*) y otros amigos de Pepi emboscan al que piensan que es el policía (en realidad se trata de su hermano gemelo, interpretado por el mismo actor) en una calle y le dan una paliza mientras cantan zarzuela vestidos de chulapos (fotos 7.53 a 7.55). La búsqueda de un tratamiento original de las situaciones dramáticas para sorprender al espectador y la mezcla de componentes heterogéneos con aglutinantes más o menos excéntricos puede ser interpretada como pastiche[527]. Pero Almodóvar demostró con el curso del tiempo saber dosificarlo con mucha eficacia. A partir de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), y con su consagración internacional con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Almodóvar pudo comprobar que su fórmula no sólo había servido para labrarle un lugar prominente en la profesión, sino también para convertirlo en un referente de la modernidad en España fuera de nuestras fronteras, permitiendo que ésta se identificara con su particular modo de destilar el drama, la comedia, los elementos de la cultura popular moderna y también los de la industria del entretenimiento y del consumo.



Sin ese éxito comercial, pero con un innegable impacto, otro heredero de la cultura *underground* fue Iván Zulueta. Al igual que Almodóvar, había realizado películas en súper 8 que habían circulado por los canales del cine marginal. Su *Arrebato* (1980) se convirtió en un fenómeno de culto. Se trata de un filme difícilmente clasificable, en el que también se entremezclan componentes múltiples que van aglutinándose. En este caso, se funden la droga, la locura y el cine en una desasosegante relación vampirizadora sobre el protagonista, el cineasta de películas de horror de serie B José Sirgado (Eusebio Poncela). Muchas de las imágenes del filme acaban por tener, a menudo, una consistencia delirante. De este modo, la difícil relación de José con su novia Ana (Cecilia Roth), mediatizada por la droga, y su encuentro con el extraño Pedro (Will More), incansable autor de películas caseras que intentan retener la intensidad arrebatadora de cada instante, le harán penetrar en una siniestra relación tanto con el cine como con su vida. Las películas de Pedro son, en realidad, reelaboraciones de los cortos *underground* del propio Zulueta, y ésta no es la única referencia autobiográfica que encierra el filme. Cada vez más poseído por la droga y por una inquietante cámara de súper 8 capaz de engullir a quien caiga bajo su influjo, José Sirgado acabará dejándose devorar por ésta para convertirse en una serie de fotogramas rojos y ubicarse en «el otro lado» del arrebato. La película asume así un tono fantástico, aunque a su vez plantea una dimensión alegórica en distintos niveles. Por un lado, puede referirse al final del propio cine como espectáculo de masas en un momento en que las tecnología electrónicas, el vídeo, la televisión por

satélite y las pantallas de los ordenadores personales comenzaron su implacable tarea de arrinconar el soporte analógico. Pero, por otro lado, habla de un presente recorrido por el espectro de la heroína (acompañada del sida) que hará estragos en el hábitat de la cultura marginal y también en el de la movida. Sobre esta última, Almodóvar afirmaba: «Con la misma espontaneidad que apareció, desapareció»[528], pero desapareció como un cuerpo infectado[529] que fue apagándose cada vez más hacia unos nuevos derroteros. Uno de los más significativos, ya totalmente desapegado de este mundo de la contracultura, fue la denominada *comedia madrileña* que celebraba la liberación de costumbres y la ciudad de Madrid desde una perspectiva más pegada a los géneros cinematográficos tradicionales, con una declarada base cinéfila en muchos casos. La película *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), con un innegable aroma a *nouvelle vague*, fue uno de los fenómenos más importantes de aquellos años que demostraba la definitiva superación de las fuentes contestatarias de los setenta para explorar fórmulas más convencionales con salida comercial.

Habíamos dejado pendientes las claves de la modernidad entendida como exaltación del desarrollo económico y del avance del país que culminó en los grandes acontecimientos de 1992. Bajo el paraguas de la posmodernidad se produjo una profunda transformación que afectó a los usos y costumbres en un contexto de florecimiento de la especulación inmobiliaria y los pelotazos financieros. El espíritu de los tiempos fue definido con tono crítico por Javier Subirats del siguiente modo:

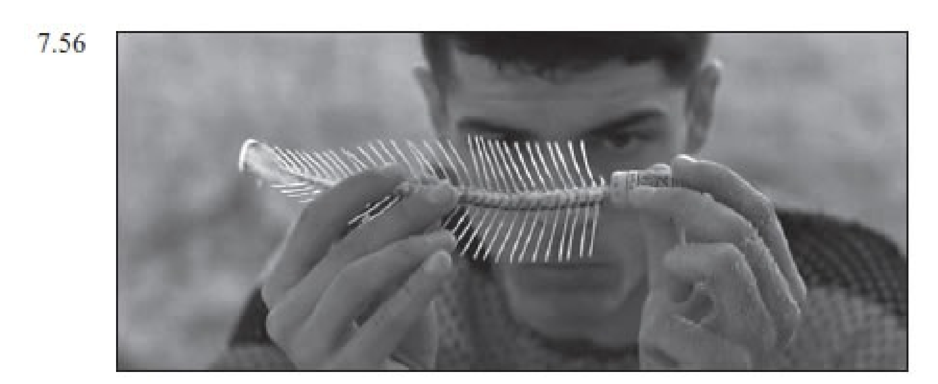
> De un lado, el discurso político oficial predicaba la modernidad confundida con trenes y autopistas de alta velocidad, racionalización de la producción, internacionalización de la economía, y pérdida de las soberanías nacionales y también civiles. De otro lado, este efectivo discurso […] se flanqueaba intelectualmente bajo la constelación de un discurso posmoderno que celebraba el fin de las utopías, la destitución definitiva de la crítica, las alegrías del cinismo y la fragmentación de lo real, junto con los signos estéticos de un recién estrenado hedonismo mediático[530].

La exaltación del presente y el hedonismo mediático fueron acompañados de nuevos fenómenos que reconfigurarían el paisaje imaginario de esta posmodernidad española. Un cine de comedia ligera y despreocupada, cruzada con diseño moderno y cierta osadía temática a rebufo de Almodóvar, pero con formatos más convencionales, expresó estos momentos de optimismo. Fernando Trueba continuó su exitoso camino por la comedia con *Sé infiel y no mires con quién* (1985), pero quizás el representante más destacado fue Manuel Gómez Pereira con *Salsa rosa* (1992) o *Boca a boca* (1995). Por otro lado, en 1989 se liberalizó la televisión con la concesión de licencias de emisión a Antena 3, Tele 5 y Canal+, que comenzaron sus programaciones a partir de 1990. Después de años de monopolio de la televisión estatal, la llegada de estos nuevos surtidores de imágenes fue decisiva, también para la producción cinematográfica, como veremos un poco más adelante.

La modernidad del pelotazo y de la especulación está expuesta con particular penetración en *Huevos de oro*, de Bigas Luna (1993). Benito González (Javier

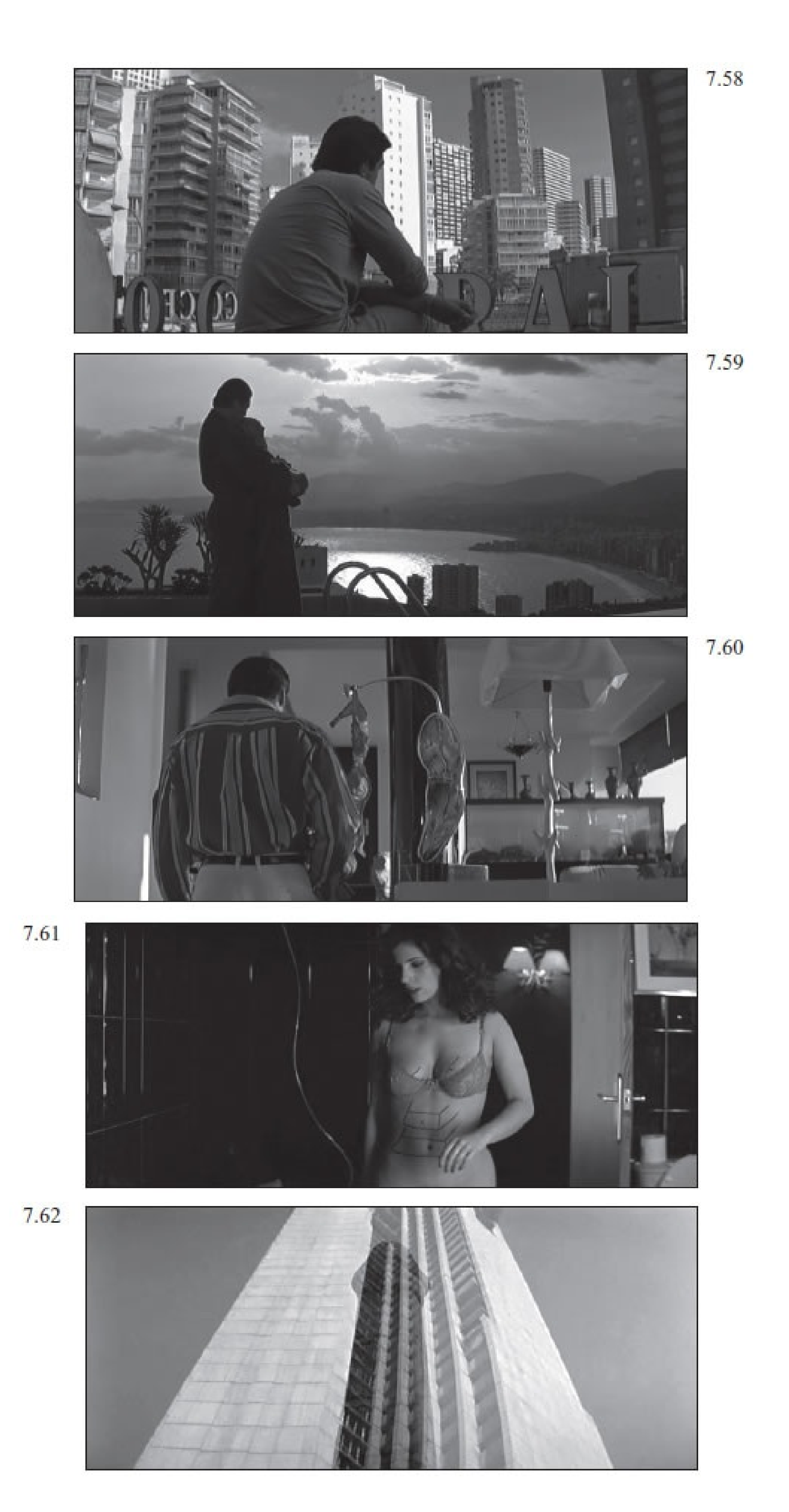
Bardem) proyecta triunfar en uno de los iconos esenciales del desarrollismo, Benidorm, construyendo un nuevo rascacielos. Además de utilizar los señuelos visuales que constituyen un rasgo de su estilo (fotos 7.56 y 7.57), Bigas Luna se sirve del magnetismo físico de Javier Bardem para recubrirlo de una caracterización hortera y excesiva, siempre al borde de la caricatura, pero también con una veracidad tremendamente poderosa. Al comienzo de su trayecto, Benito contempla la ciudad que se abre ante sus ojos como un bosque de cemento en el que ha de conseguir triunfar (foto 7.58). El carácter depredador de Benito no sólo tiene que ver con sus ambiciones económicas, sino también con las mujeres, a las que utiliza para cimentar su ascenso social. De este modo, se casa con la hija de un banquero y hace que su amante se acueste con su suegro para conseguir financiar sus proyectos. Este trayecto le llevará a las alturas (foto 7.59), dominante sobre una ciudad a la que llegó sin nada. Los rasgos más horteras de Benito se enfatizan por su admiración por dos personajes: Salvador Dalí —presente en la decoración de sus diferentes casas y también en el dibujo de cajones, imitando a Dalí, que hace sobre los cuerpos desnudos de sus mujeres (fotos 7.60 y 7.61)— y el cantante Julio Iglesias. Atrapado por sus pasiones, la ascensión imparable de Benito se tuerce en un rápido desmoronamiento, acabando arruinado, sólo e impotente en una barriada lumpen de Miami. La película de Bigas Luna trabaja la idea del desarrollismo y la especulación desde las metáforas fálicas (foto 7.62), más bien desde la procacidad genital, como sugiere el título del filme, cerrando, en cierto modo, esa conexión entre economía, dinero y erotismo que definió una parte de la idea de modernidad en España. El desmoronamiento del fantasioso proyecto de Benito se explica también en términos de autodestrucción masculina[531].

7.56



7.57





El proyecto de reconstrucción de la industria cinematográfica española por los Gobiernos socialistas fue ambicioso en su esfuerzo de racionalización y de

financiación, sobre todo en el sector de la producción. En diciembre de 1983 apareció el decreto inspirado por Pilar Miró con el que el Estado ofrecía una serie de facilidades financieras para la producción cinematográfica. Se establecía un régimen de subvención anticipada a los rendimientos de taquilla a partir de la presentación del proyecto de filme incluyendo el guion, el equipo técnico y artístico, el presupuesto y el plan de financiación. La ley tenía en cuenta también otros beneficios de subvención ligados a la recaudación en taquilla o a filmes que tuvieran interés especial a pesar de su elevado presupuesto, así como un apoyo especial a proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental. Una actitud más proteccionista con respecto a la exhibición y doblaje de películas extranjeras pretendía ayudar al sector productivo. La entrada de este sistema de financiación acabó con los filmes de bajo presupuesto y rédito inmediato típicos de finales de los setenta, privilegiando la figura del director productor. A partir de estos cambios, la industria se fue reorganizando con una considerable subida de los costes de producción, sector que acabó siendo el más beneficiado por las reformas, en detrimento de los de exhibición y distribución.

Pilar Miró estableció definitivamente la política de subvenciones y consolidó las relaciones entre los distintos sectores de la industria cinematográfica y el Estado. Sin embargo, su reforma no sirvió en general para una capitalización de la industria cinematográfica y sí que trajo como consecuencia un considerable aumento de los gastos de producción. Entre 1984 y 1987 se duplicó el coste de una película española media[532]. Además, la política proteccionista coincidió con un fenómeno internacional: la disminución de la afluencia del público a las salas durante los años intermedios de la década de los ochenta y el crecimiento de industrias paralelas como la del vídeo[533]. Era difícil que, durante la segunda mitad de los ochenta, se pudiera hacer una película no subvencionada o al menos no integrada en los canales de financiación del Estado o de TVE. La subvención y la dependencia estatal habían creado un estándar industrial y estilístico al que tendrían que someterse los productores. En este sentido, la participación de TVE en la producción de películas de calidad fue uno de los fenómenos más característicos de ese momento y acabó, unido a la política de Pilar Miró, por potenciar un cine de autor productor característico de esos años[534]. Los primeros acuerdos surgieron en 1979, y dieron paso a la creación de adaptaciones literarias de clásicos hechas por cineastas de prestigio que pretendía imitar la senda de la BBC y las grandes cadenas públicas europeas. Las series televisivas *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982) o *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990) son algunos de los ejemplos más destacados de esta política. La producción de TVE también permitió el desarrollo de un cine literario de *qualité*, con factura primorosa y, en algunos casos, rentabilidad comercial. Los anticipos económicos por los derechos de emisión de las películas en la televisión se convirtieron en una fórmula esencial de financiación[535]. Entre ellas destacan *La plaça del Diamant*

(Francesc Betriu, 1981), basada en la célebre novela de la escritora Mercè Rodoreda; *La colmena* (Mario Camus, 1982), de Camilo José Cela; *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986) de Luis Martín-Santos; *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987) de Federico García Lorca; o *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987), basada en la obra de Valle-Inclán. Esta política sería determinante en la transformación de la producción en el cine español, aunque también tuvo consecuencias estilísticas, puesto que demostraba que el Estado podía tener «no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos»[536].

De este modo, una serie de autores que habían ganado su prestigio en el tardofranquismo, a veces incluso por su identificación con cierta experimentación formal, encontraron los cauces para llevar adelante sus proyectos, pero adaptados a los nuevos criterios estéticos, es decir, guiados por la buena factura académica. Gonzalo Suárez (*Remando al viento*, 1988), Francisco Regueiro (*Padre nuestro*, 1985) o, de nuevo, Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984), son representativos de esta tendencia[537]. Los problemas ocasionados por la ley Miró, sobre todo referidos a la consolidación de una estructura industrial, fueron retomados por Jorge Semprún como ministro de Cultura. En un decreto publicado en verano de 1989, el Gobierno seguía potenciando medidas de estímulo fiscal y de créditos bancarios para la producción o desarrollaba los acuerdos con TVE, pero creaba además ayudas orientadas a la distribución y exhibición. En la faceta de producción, ya no se privilegiaba tanto como antes la importancia del guion, sino la existencia de planes de explotación del filme y las características financieras y profesionales de la productora que quería llevarlo adelante. De este modo se fueron asentando las bases de la industria audiovisual actual.

Entremezcladas con estas iniciativas desde las Administraciones públicas, debemos considerar también las políticas de organización del cine y la televisión puestas en marcha por los incipientes gobiernos autonómicos. Desde sus departamentos de Cultura o consejerías de Industria se impulsó la construcción de productos audiovisuales adecuados a la sensibilidad de las distintas regiones, gobernadas además por partidos de carácter nacionalista. Su primera fijación fue la diferencia lingüística, marcador de la frontera entre lo que se consideraba, por ejemplo, *cine catalán* y *cine hecho en Cataluña* (lo mismo para el caso vasco), que recogían las primeras historias de estos cines regionales nacionales[538]. El cine en lengua catalana o vasca encontró dificultades insuperables para consolidarse desde el punto de vista económico e incluso sociológico. De hecho, ya durante los primeros años de la Transición, los partidos de izquierda catalanes, como el comunista Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), veían excluidos de estas políticas a gran parte de sus simpatizantes provenientes de la inmigración de otras regiones de España, mientras las tesis nacionalistas dominaban en la burguesía tradicional catalana y en los sectores rurales del interior[539]. Como ha pasado con tantas otras

cosas, la defensa de estos postulados ideológicos se fue traduciendo en el curso del tiempo en planteamientos puramente economicistas a través de los cuales los diferentes sectores de la industria han argumentado la difícil viabilidad del cine en lenguas vernáculas. La aparición de las cadenas autonómicas TV3 (catalana) y Euskal Telebista (vasca) a lo largo de 1983-1984 permitió, finalmente, cumplir esa función de promoción lingüística desde las producciones audiovisuales sin depender de los avatares de la industria cinematográfica.

La conjunción de iniciativas independientes y de las crecientes estructuras de gobierno autonómicas dieron lugar a partir de 1976 una serie de producciones muy representativas de la construcción de nuevas identidades durante la Transición. Las primeras fueron documentales o noticiarios que vinieron a sustituir al *No-Do*. El documentalismo en Cataluña se plasmó en películas como *La nova cançó* (Francesc Bellmunt, 1976) y también *Ocaña, retrat intermitent*. En el País Vasco la serie *Ikuska* ofrecía un trabajo a medio camino entre los noticieros y los documentales monográficos que condujeron a filmes como *El proceso de Burgos* (1979) o *La fuga de Segovia* (1981), ambos de Imanol Uribe. Posteriormente, otras producciones más o menos apoyadas por el Gobierno vasco intentaron profundizar en aspectos históricos remotos (*La conquista de Albania*, Alfonso Ungría, 1983) o en la descripción costumbrista del mundo rural en *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984). Los casos más representativos en la vertiente catalana, por lo ambicioso de las producciones, fueron los filmes *La ciudad quemada* (La ciutat cremada, 1976), y *Victòria* (1983), de Antoni Ribas, que buscaban en las transformaciones de la modernidad las raíces del sentimiento nacionalista contemporáneo. *La ciudad quemada* se financió por suscripción popular, a base de pequeñas aportaciones que permitieron cubrir un presupuesto bastante elevado para aquellos años. Sin embargo, estas iniciativas comenzaron a quedar relegadas desde mediados de los ochenta. Aparecieron entonces películas que se alejaban de las posiciones épicas, reivindicativas, victimistas o autocomplacientes de la década anterior para dar visiones más complejas y también críticas, como ocurrió con *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984) o *Vacas* (Julio Medem, 1992). En el caso catalán, incluso encontramos ácidas caricaturas de las políticas identitarias promovidas por los gobiernos autonómicos en películas como *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1993, basada en una novela de Juan Marsé). La culminación de estas visiones identitarias se plasmó en el filme que podemos considerar la superación definitiva de los proyectos de construcción de imaginarios nacionales desde el cine español contemporáneo: *La teta y la luna* (La teta i la lluna, Bigas Luna, 1994). Asumiendo una posición transnacional[540], en la que lo catalán, lo español y lo europeo se confunden y nivelan, su estrategia se dirige hacia la sobrecarga hasta el agotamiento de los clichés culturales (foto 7.63), vinculados también a clichés sexuales[541]. Este exceso deviene, a su vez, en una celebración del cuerpo con rasgos rabelaisianos (foto 7.64), que pasa a convertirse en el único referente para la construcción de la identidad del niño que protagoniza la

película[542].

7.63



7.64

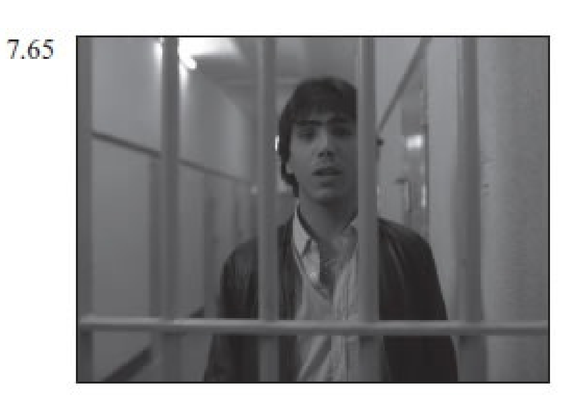


7.5. Cines populares

La política de promoción de un cine de calidad llevada a cabo por las iniciativas legislativas de Pilar Miró supuso la desaparición de los géneros populares forjados desde finales de los años sesenta: el cine erótico, los *spaghetti westerns* o el cine de terror. El incremento de los costes de producción y también la absorción de sus recursos para atraer a los espectadores al cine *mainstream*, cada vez más explícito en el tratamiento del sexo, la violencia o el horror, fueron decisivos para su desaparición a lo largo de los ochenta. Celebridades de estos subgéneros, como Paul Naschy (Jacinto Molina), se vieron abocados a papeles secundarios en películas que jugaban con los recuerdos del espectador de las producciones de aquellos tiempos. Sin embargo, surgió en ese momento un tipo de cine de género radicalmente opuesto a los productos relamidos y académicos que habían surgido de estas transformaciones industriales. Su interés era otro: hacer crónica de hechos de actualidad con una marcada vocación realista, sobre todo porque sus protagonistas eran actores no profesionales provenientes de la marginalidad. Centrado en la descripción de los ambientes de la delincuencia, se le denominó popularmente como *cine quinqui* y arrancó con *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), que tuvo una inmediata secuela después de su éxito. El género alcanzó su consagración para el gran público, también incluyendo un tratamiento de autor, en *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) y se convirtió en un recurso de denuncia social con *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), ambas de Eloy de la Iglesia, y *Yo, el Vaquilla* (José

Antonio de la Loma y J. A. de la Loma, Jr., 1985). Acabó incluso con versiones de *qualité* que incluían la participación en la producción de TVE, en *El Lute (camina o revienta)*, de 1987, y *El Lute 2 (mañana seré libre)*, de 1988, ambas realizadas por Vicente Aranda. Casi todas estas películas centraban su enfoque en la vida y las costumbres de los sectores más marginales, mientras que la Policía o las fuerzas del orden aparecían como enemigos siempre acechantes y estereotipados. Las películas quinquis se dirigieron en principio a un público de extracción popular poco interesado en las grandes producciones promovidas desde la Administración o los géneros convencionales. Las historias estaban contadas casi sin excepción desde el punto de vista de los delincuentes y bien condimentadas de elementos de atracción para sus espectadores: acción y acrobáticas persecuciones de coches, el expresivo argot marginal, la música de grupos como Los Chichos o Los Chunguitos (auténticos fenómenos de ventas durante esos años) y esbozos costumbristas. *Yo, el Vaquilla*, por ejemplo, está contada en primera persona desde la cárcel (foto 7.65) por el propio maleante que da título a la película (Juan José Moreno Cuenca). La película intercala sus conversaciones en prisión con el periodista Xavier Vinader (una figura también muy polémica durante esos años), en las que le comenta los aspectos más destacados de su vida. La narración puede resultar algunas veces edulcorada y convencional, pero trata con sorprendente naturalidad la delincuencia y no mantiene ninguna posición moralizante ante los hechos. El recurso a algunos actores no profesionales da también un plus de veracidad, como la interpretación del protagonista a cargo de un niño que no volvió a hacer ninguna película (Raúl García Losada) y el circunstancial *cameo* en el filme de otro delincuente famoso en la época: el Torete.

7.65



El cine quinqui define una cara de la realidad española que tenía poco que ver con la oficial exaltación de la (pos)modernidad. Establece dos espacios no sólo radicalmente diferentes, sino en profunda contradicción. Pienso que de la distancia que existe entre ellos, cada vez más acentuada, surgen algunas de las tensiones más características del cine del presente. Algunos cineastas contemporáneos han seguido indagando en esta fractura, escarbando en las realidades que permanecen ocultas detrás de la enorme tramoya con la que habitualmente se ha querido vender el avance y el desarrollo económico del país. Las chabolas que con eficaz síntesis visual emplaza Pedro Almodóvar a los pies de las Torres KIO de Madrid (*Carne trémula*,

1997) constituyen una de las ilustraciones más elocuentes de esta distancia, como veremos a continuación.

8. El presente transformado (1992-2010)

8.1. El vano ayer

Carne trémula (1997) ofrece algo poco frecuente en la obra de Pedro Almodóvar: una obvia declaración política. Previo a los créditos, un cartel nos sitúa ante el momento de arranque del filme. Estamos en enero de 1970 y se ha declarado el estado de excepción[543]. Las palabras que nos informan de ello, escritas sobre fondo negro y tipografía de documento oficial, hablan de la limitación de derechos para los ciudadanos. Un intermitente relleno de tono anaranjado (el color que domina en cada detalle del diseño del filme: vestuario, pelucas, rotulación, etc.) enfatiza algunas de estas palabras (foto 8.1). Seguidamente, pasamos a las calles de Madrid. Están desiertas, apenas un operario aparece desmontando las iluminaciones de la Navidad, en este caso una gran estrella ya apagada (foto 8.2). De repente, unos gritos desgarradores nos conducirán a una pensión donde una mujer está a punto de dar a luz. Se trata de una prostituta, Isabel (Penélope Cruz), que sale precipitadamente hacia el hospital acompañada de la dueña de la pensión, la señora Centro (Pilar Bardem). En su busca desesperada de alguna ayuda, consiguen detener un solitario autobús en el que, finalmente, la joven acaba teniendo a la criatura. Durante el accidentado parto nos topamos de nuevo con un rasgo habitual del estilo de Almodóvar: la señora Centro debe cortar el cordón umbilical con sus propios dientes. Una escena en la que el exceso dramático acaba siendo tomado como un chocante gesto de humor. En cualquier caso, la acción nos quiere emplazar de una manera elocuente ante un país lúgubre, dominado por las densas sombras de la dictadura. Al final de la escena, la cámara sale al exterior del vehículo para que observemos la salida del autobús hacia el hospital. Queda de este modo ante la vista del espectador un *graffiti* sobre la pared: «Libertad. Abajo el estado de escepción [sic]» (fotos 8.3 y 8.4).

SUSPENDER LOS ARTICULOS DEL FUERO DE LOS ESPAÑOLES QUE AFECTAN A LA LIBERTAD DE EXPRESION, LIBERTAD DE RESIDENCIA, LIBERTAD DE REUNION Y ASOCIACION, ASI COMO EL ARTICULO 18 SEGUN EL CUAL NINGUN ESPAÑOL PODRA SER DETENIDO, SINO EN LOS CASOS Y EN LA FORMA QUE PRESCRIBEN LAS LEYES"

8.1



Contrastando de manera muy marcada con estas expresivas imágenes del comienzo, el final del filme nos devuelve a las mismas calles veintiséis años después. En esta ocasión, están repletas de luz, de gente que se afana haciendo sus compras de Navidad y con la pareja protagonista en un taxi dirigiéndose precipitadamente al hospital porque la mujer está a punto de tener un niño. A pesar de la coincidencia temática, la escena se construye como una inversión en muchos aspectos de la del principio. Víctor Plaza (Liberto Rabal), el personaje que nació en aquel autobús y que ahora está a punto de ser padre, se dirige al vientre de la parturienta y le dice al que será su hijo unas palabras tan significativas que casi sobran los comentarios: «Por

suerte para ti, hijo mío, hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo». Acompañando esta declaración, la inversión con respecto a la escena inicial se acentúa a través de diversos elementos de la puesta en escena: la estrella decorativa de la calle que estaba apagada al principio del filme aparece brillando mientras transcurren los créditos del final (foto 8.5), la luz predomina sobre las sombras en esta escena nocturna, el taxi ha sustituido al autobús, personajes integrados socialmente en proceso de construir una familia sustituyen, además, a los tipos marginales y lumpen del principio. Incluso los emplazamientos más enfáticos de la cámara trabajan en esta construcción de opuestos: los encuadres a la altura humana o dominantemente en contrapicado del principio del filme (foto 8.6) son sustituidos por una visión desde las alturas, una angulación cenital en picado (foto 8.7) al final.


8.6
8.7
8.8

Estos dos extremos muestran una clara voluntad de condensar en imágenes las transformaciones generales del país, ese salto hacia la modernidad que Almodóvar presenta además como una experiencia generacional. Ya comenté al final del capítulo anterior que no deja de lado algunas llamativas contradicciones en la descripción de

ese proceso. Las Torres KIO de Madrid (oficialmente denominadas Puerta de Europa) en construcción, un símbolo del progreso durante el cambio de milenio, conviven a sus pies con las chabolas y casas precarias como la que habita Víctor al salir de la cárcel (fotos 8.8 y 8.9). Tampoco falta la mención a los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 (en este caso Paralímpicos) en los que participa como estrella del baloncesto en silla de ruedas otro de los protagonistas (foto 8.10). De hecho, el desarrollo de la historia abarca en esos veintiséis años el período de la Transición política en España, ocupando cronológicamente desde la dictadura a la democracia. Todos estos apuntes del contexto sólo forman parte de un decorado, de una atmósfera que rodea a los personajes y que, en el mejor de los casos, sirve para enfatizar algún aspecto del material narrativo, una historia de pasiones y desamores con base folletinesca que Almodóvar trata con su personal estilo. En suma, esta declaración política que abre y cierra el filme no tiene un soporte evidente en el relato, más allá de los contrastes sociales y de modo de vida que tienen los distintos personajes. Por lo tanto, el prólogo y la moraleja final parten de otra necesidad a la hora de cubrir ese tiempo histórico. Almodóvar parece reclamar el cierre definitivo de un pasado ya superado[544], presentando la apoteosis de este presente de luces de neón y normalidad pública a la que llegan los personajes desde su inicial marginalidad. Definitivamente, se ha cerrado un proceso. La película afirma una visión de la historia reciente que, en cierto modo, se había generalizado después de veinte años de democracia. *Carne trémula* apunta directamente, por lo tanto, varios elementos característicos de la cultura española de los últimos años: en primer lugar, la gestión del pasado histórico en relación con la experiencia personal; en segundo lugar, los conflictos de la modernización, entendida ésta como un decorado que encubre una realidad menos complaciente de lo que se muestra; por último, la elaboración de una visión del presente que ha ido perdiendo progresivamente ese tono de celebración característico de los ochenta y principios de los noventa para ofrecer descripciones más problemáticas y complejas. Son estos elementos latentes en el cine español más reciente, al que además le ha tocado convivir, al menos desde 2002[545], con un acentuado período de crisis económica que parece cuestionar muchas de las características que habían definido las transformaciones de la modernidad.







8.10

El constante retorno del pasado, las incesantes relecturas de la Guerra Civil, la Transición o la sórdida vida bajo el franquismo están presentes casi sin solución de continuidad desde el cine de la estética de la represión hasta *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010). Incluso podríamos decir que se han reavivado desde finales de los años noventa, y no sólo en el cine, sino en muchísimas manifestaciones culturales y también de los medios de comunicación. La serie *Cuéntame cómo pasó* ha sido uno de los éxitos más sonados y longevos de la televisión en España. Desde su primera temporada en 2001 hasta la actualidad ha recorrido en el marco de la cadena pública TVE los años que van desde el final del franquismo hasta la movida de los ochenta, siguiendo los pasos de los Alcántara, una familia representante de una visión estereotipada de la clase media emergente con el desarrollismo en la que un amplio sector de la población española ha encontrado múltiples claves de reconocimiento. La serie refleja en el seno de los conflictos familiares una perspectiva intergeneracional, a la que se une por las estrategias de desarrollo del argumento la presencia de diferentes clases sociales, ideologías políticas o tipos urbanos y rurales que amplían el espectro de referentes para el público. Con un tono evocador de costumbres, usos, objetos e iconografías compartidas en cada contexto histórico, *Cuéntame*… sabe operar sobre esa dimensión nostálgica, memorística, del pasado reflejado como experiencia vital.

El uso de la memoria como visión dominante del pasado a partir de evocaciones singulares, ya sea en su faceta edulcorada o en sus aspectos más dramáticos potenciados por los *mass media*, también se plasma con *revivals* de todo tipo producidos por las industrias culturales. En 1994 apareció el libro de Andrés Sopeña titulado *El florido pensil*[546], en el que se describían, con un tono irónico y a la vez nostálgico, algunos lugares comunes sobre la educación infantil durante el

franquismo. Este libro llegó a conocer posteriormente una adaptación tanto cinematográfica (Juan José Porto, 2002) como teatral. Al mismo tiempo, en 1997 tuvo considerable éxito el relanzamiento de la *Enciclopedia Álvarez* (la primera edición se publicó en 1954), un material recurrente en la educación de aquellas generaciones formadas bajo el franquismo. Los libros de recetas de la Sección Femenina y otros *memorabilia* conocieron su apogeo también en estos momentos de finales del milenio. Pero, más allá de los productos de consumo masivo, desde el ámbito de la producción literaria el tema de la Guerra Civil o la vida durante el franquismo han generado montañas de páginas en los últimos veinte años. Autores como Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Manuel Rivas, Dulce Chacón o Ignacio Martínez de Pisón, por citar sólo unos pocos entre los más conocidos, han publicado novelas o libros de investigación de relativo éxito sobre la guerra y el franquismo. Mendoza ganó el Premio Planeta ya en el año 2010 con su novela *Riña de gatos*, centrada en los días previos al levantamiento de los militares contra el Gobierno de la República. La tendencia, por lo tanto, no parece haberse agotado a pesar de que ya se noten algunos síntomas. De hecho, el escritor Isaac Rosa escribió en 2007 una deconstrucción de una novela suya anterior sobre el manido tema bajo el significativo título de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*

En muchos casos no nos encontramos, como vimos en el capítulo anterior con las exploraciones memorísticas de Basilio Martín Patino o Manuel Vázquez Montalbán, ante una generación que funde memoria personal con análisis de costumbres o iconos de la cultura popular. Muchos de estos libros o producciones audiovisuales han sido escritos y realizados por gente que no conoció la Guerra Civil y ni siquiera en algunos casos el franquismo, o al menos eran demasiado jóvenes para entender los acontecimientos descritos en sus libros muchos años más tarde. Nos encontramos ante la generación que Santos Juliá denomina los «nietos de la guerra», que de nuevo nos conduce a una lectura *familiar* de la sociedad española. Se trataría, en el fondo, de algo más que una reminiscencia del pasado bajo la dictadura. En realidad, gran parte de esta producción reivindicativa o evocadora de la memoria apunta hacia otro tema: la relectura crítica de la Transición a la democracia desde una actitud totalmente opuesta a la que se desprende de *Carne trémula*. Nos hallamos, en suma, ante una idea extendida tanto entre determinadas organizaciones civiles como en púlpitos académicos según la cual los vencedores de la Guerra Civil habrían ganado también la Transición[547], consiguiendo un *pacto de olvido* aceptado por todos. O, por establecer una variante de esta lectura, que la reconciliación se habría producido entre las élites políticas, pero no «entre el pueblo español en general»[548]. Implícitos reconocimientos de estos hechos se podrían reconocer en palabras como las que publicó en 2001 Felipe González en el contexto de las iniciativas emprendidas en Chile y Argentina para hacer un juicio público de sus dictaduras a través de las «comisiones de la verdad»:

> Lo que nos iguala como demócratas es la búsqueda de un *nosotros* que se rompió violentamente un día, que nos dividió entre vencedores y vencidos, buenos y malos. Ese *nosotros* que nace del reconocimiento de la diferencia y fundamenta el pluralismo. Por eso, la medida del éxito de unos u otros, en el proceso de construcción de una democracia sólida, es más compleja, más sutil que la grosera aproximación de esos conversos, de esos fundamentalistas que sacan pecho de lata para dar lecciones a los demás sin haber aprendido ninguna. Nosotros, los españoles, de acuerdo con los límites que creíamos tener, quisimos superar el pasado sin remover los viejos rescoldos, bajo los cuales seguía habiendo fuego. Enfrentamos así los grandes desafíos que habían lastrado nuestra convivencia durante siglo y medio[549].

En cualquier caso, según estos planteamientos, en los últimos años, gracias a la incesante labor de zapa de la reivindicación de la memoria, las carencias derivadas de la Transición estarían siendo desenmascaradas y corregidas. Como afirma Santos Juliá: «Al rehabilitar a sus abuelos, asesinados y enterrados en fosas comunes, [los nietos de la guerra] arrojan una sospecha sobre la generación de sus padres, a la que acusan de haber optado por la amnesia y la desmemoria antes de enfrentarse abiertamente a su pasado»[550]. Determinados productos cinematográficos o televisivos reivindicarían su ubicación en esta línea. A menudo han resultado eficaces divulgadores de algunos temas pendientes, como las fosas donde están enterradas numerosas víctimas de la represión franquista (*Las fosas del silencio*, Ricard Belis y Montse Armengou, 2003) o los niños arrebatados a sus madres en las prisiones de la posguerra (*Els nens perduts del franquisme*, Montse Armengou y Ricard Belis, 2002)[551]. La plasmación pública más sorprendente de este conflicto trasladada a los medios sería la «guerra de esquelas» (2006-2007) aparecida en el contexto de la discusión sobre la Ley de la Memoria Histórica puesta en marcha por el Gobierno socialista, cuya elaboración comenzó en 2004 y que fue finalmente aprobada en 2007.

Pero esta suposición contradice lo realmente ocurrido durante la Transición, como hemos visto en el capítulo anterior. Al menos en lo que tiene que ver con el supuesto olvido del pasado pactado durante esos años. Más bien al contrario, la reflexión sobre la Guerra Civil y el franquismo ocupó una significativa parte de la producción cultural durante los años setenta y ochenta, aparte de la investigación de los historiadores. Ocasionalmente, alcanzó a públicos masivos y no sólo a través de las películas del período, sino incluso de colecciones de publicaciones divulgativas, libros de memorias, fascículos, así como abundantes y reveladores artículos en revistas generalistas (incluyendo, cómo no, *Interviú*) o especializadas en la difusión histórica. Ya en 1976, Juan Benet veía con pesimismo que los enfrentamientos sobre la Guerra Civil serían difíciles de superar:

> Todo ello no sería lo más alarmante si 1976 viniera a ser el año del borrón y cuenta nueva, del perdón oficial y la reparación de esa incalculable injusticia histórica; lo más flagrante es la constatación de que política y socialmente esos cuarenta años han pasado en balde, tanto para unos como para otros; que los dos bandos que contendieron en 1936 siguen en sus mismas posiciones, ocupando las mismas trincheras y dispuestos a atestar […] los mismos golpes de antaño, que ni unos ni otros han engendrado ideas nuevas, a tenor de los tiempos, ni han sabido mirar en derredor suyo para tomar una lección que, por sí mismos, no pueden aprender. Tal es la España de hoy: las mismas reliquias de 1936 alimentadas por el mismo furor[552].

Afortunadamente, el negro pronóstico del novelista fue superado por los hechos y el drama no se repitió. En parte, porque con la guerra y el franquismo no se hizo «borrón y cuenta nueva», sino que fueron pensados intensamente desde esos años por los vencedores, los vencidos, los exiliados, los resistentes silenciosos, los presos, los extranjeros que vinieron a España, incluso los turistas. Como afirma otro importante escritor, Javier Cercas, «si los políticos de la Transición pudieron cumplir el pacto que ésta implicaba, renunciando a usar el pasado en el combate político, no fue porque se hubieran olvidado de él, sino porque lo recordaban muy bien: porque lo recordaban y porque decidieron que era indigno y abyecto ajustar cuentas con el pasado para tener razón a riesgo de mutilar el futuro»[553]. Y esto se intensificó durante la propia Transición, aunque para algunos historiadores todavía queda un trabajo pendiente de confrontación de estas múltiples visiones, de estas memorias divergentes[554]. Quizá, finalmente, estas posiciones confrontadas tiendan a enfocarse recientemente desde un punto de vista más poliédrico y complejo. Un libro como *Anatomía de un instante* de Javier Cercas (2009) es un buen ejemplo de la abundancia de estratos que se pueden observar a partir de un acontecimiento del pasado (en este caso, el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981), respetando la multiplicidad de visiones para extraer conclusiones ejemplares socialmente.

En cualquier caso, en el ámbito que nos ocupa, el cine español de los últimos veinte años ha asumido de manera bastante generalizada la visión más simplista de estas polémicas y no ha dejado de aprovecharse de ellas, a veces incluso con oportunismo. Buscando a menudo el aval de obras literarias de cierto éxito, un grupo abundante de películas ha apoyado estas recreaciones de la guerra civil y del franquismo a través de planteamientos habitualmente esquemáticos en los que se establece un diáfano enfrentamiento entre el bien (personajes intachables, con la rotunda e incontestable consistencia moral de las víctimas) y sobre todo el mal, casi siempre representado por caricaturas de militares y falangistas sádicos con bigotito, así como de curas perversos. Este planteamiento narrativo suele ser acompañado de una puesta en escena académica y un diseño de la producción[555] meticuloso en los detalles, recreando el pasado con el tono de los *heritage films*. Son representativas de esta línea películas como *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996); *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), que se apoya a su vez en un texto de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), basada en la exitosa novela de Javier Cercas; *Tiovivo c. 1950* (José Luis Garci, 2004); *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007); *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), basada en una colección de historias de Alberto Méndez, entre muchas otras. Quizás el rasgo que más las condiciona, como señala Vicente Sánchez-Biosca es que, en lugar de intentar articular el pasado como problema histórico o incluso como estrategia de recuperación de la memoria, estos filmes se someten a las necesidades y visiones del presente. En relación con *Libertarias*, por ejemplo, concluye:

> [No] se trata de que los referentes tengan algo de verídico, sino de que los instrumentos del presente se imponen como anacronismos de manera tan escandalosa que ahogan la mínima emergencia, no ya de los acontecimientos, sino incluso de su misma condición de pasado. El foco de visión nace del protagonismo actual de la mujer; son mujeres de hoy en día, aunque embozadas en vestidos de antaño, como en una *película de trajes* […]. [Nos] hallamos de pleno en el dominio del diseño, en el que las formas de una posmodernidad que se quiere ahistórica pueden […] verterse sobre el pasado y saquearlo dejando de él tan sólo el espejismo de lo que hoy nos atrae[556].

La película fundamental de este género por su éxito de público y su amplia repercusión internacional —aparte de *Tierra y libertad* (Land and Freedom, Ken Loach, 1995)—, ha sido *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). En parte, sigue el esquematismo convencional dominante en los anteriores filmes con un contraste entre intachables y abnegados maquis frente a sádicos militares franquistas. Pero este planteamiento se desdibuja y complica al adquirir también el tono de un cuento maravilloso. La irrupción de lo fantástico a la hora de tratar la experiencia del pasado no es ajena en absoluto al cine español. Ya lo hemos encontrado en *El espíritu de la colmena*, o en algunos detalles de las películas de Saura de los años setenta. Espectros, fantasmas y monstruos han resultado funcionales tradicionalmente para hablar de la historia y de la memoria como trauma[557]. *El laberinto del fauno* se focaliza principalmente en la visión de una niña a través de la cual el espectador se aproxima a una historia ubicada en 1944, cuando los maquis combaten en remotos parajes de montaña al Ejército y la Guardia Civil. A un aislado reducto militar dirigido por el cruel capitán Vidal (Sergi López) llega su esposa (Ariadna Gil), a punto de dar a luz, y su hija Ofelia (Ivana Baquero), por la que el capitán no siente ningún afecto. La película se estructura como un *flashback* que parte de un primer plano de la niña agonizante (foto 8.11), mientras una *voice over* comienza a contarnos la historia de una princesa con el habitual registro de los cuentos de hadas. Imitando a Hitchcock, la cámara penetra en el ojo de la niña para conducir al espectador a un espacio de decoración fantástica, con zigurats y altas torres fundidas con una consistencia mineral (foto 8.12). Brevemente puede percibirse la figura de una niña recorriendo ese lugar, pero la cámara lo abandona para devolvernos a otro espacio, mimético con la realidad, en el que se observan las ruinas de una población destruida por la guerra (foto 8.13). De nuevo, dos espacios contrastados, el correspondiente al universo de lo maravilloso y el plano de la ficción mimética a través de un elemento conector que es la niña narradora. En su recorrido por ese mundo maravilloso, se encontrará, siguiendo el esquema proppiano, con figuras ayudantes y oponentes, también con una imaginería fantástica (fotos 8.14 y 8.15) y una serie de pruebas que deben ser superadas. Por otro lado, en el plano de la ficción convencional, los enfrentamientos entre los maquis y el capitán franquista marcan una aproximación a los hechos basada en las convenciones habituales de este cine sobre el pasado que domina en los últimos años. El final nos devolverá al punto de partida, con la niña muriendo por un disparo de Vidal y la capacidad de trascender ese sórdido mundo de la historia con la ensoñación de un cuento maravilloso (fotos 8.16 y 8.17), un registro

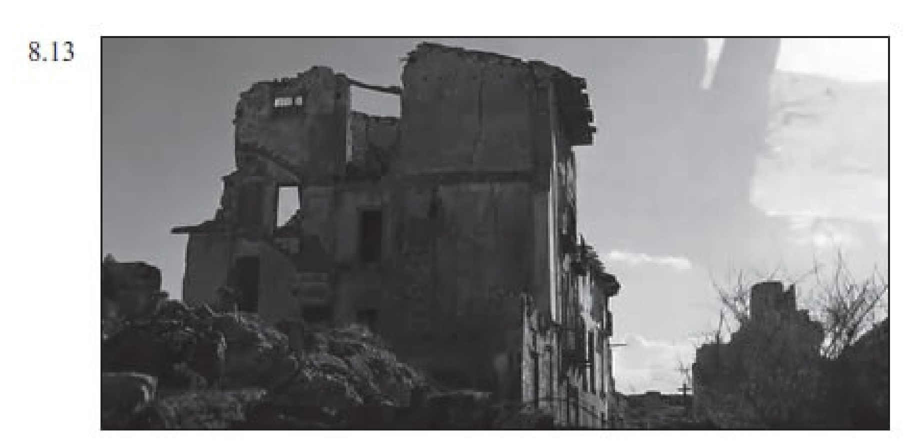
paralelo al de la realidad definido con iconografía entre Tolkien y Disney. Podemos observar así cómo el pastiche de géneros diversos, el oportunista reciclaje de temas de moda y el ajuste a las convenciones de la puesta en escena pueden dar lugar a un distraído y eficaz filme, pero en la medida en que se relaciona con un contexto de vindicación de la memoria, también vemos cómo puede convertirlo en un simple cuento de hadas buenas y ogros malvados. En otras palabras, donde Víctor Erice supo crear a través de lo fantástico una pervivencia traumática y compleja del pasado en el presente, Del Toro volcó sobre el pasado las convenciones del presente siguiendo la esquemática pauta de los cuentos maravillosos.



8.11

8.12

8.13



8.14




8.15


8.16


8.17

Las constantes vueltas al pasado del cine de los últimos veinte años no se centran exclusivamente en historias dramáticas de la Guerra Civil o la inmediata posguerra. Además, probablemente siguiendo el éxito de *Cuéntame*…, recrean las transformaciones en usos y costumbres, o la abundante iconografía de la cultura popular durante el tardofranquismo en películas que pretenden que los espectadores reconozcan claves visuales o comportamientos estereotipados que les resultan familiares. Muchas de estas películas comparten un planteamiento genérico de comedia cercano a las que fueron tan populares durante los años ochenta, mezclando diseño, contenida osadía y cierto tono despreocupado. Sin embargo, suelen acabar derivando hacia (melo)dramas enfáticos y en ocasiones angustiosos. La evocación de los sesenta y setenta estaba presente, por ejemplo, en *El amor perjudica seriamente la*

salud (Manuel Gómez Pereira, 1996), trazando un itinerario desde la visita de The Beatles a España en 1965 hasta la España socialista en un tono de comedia agridulce. La convención de echar mano de la cultura televisiva de esos años para la construcción de la trama era fundamental, al igual que lo hacía desde el exceso tremendista *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999). Por tomar una muestra representativa de un segmento de este género, particularmente interesantes resultan las películas que apelan específicamente a las pasiones cinéfilas como constructoras de memoria. En *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), la historia de un cineasta *amateur* que acaba haciendo cine porno en súper 8 (aunque en realidad quiere emular a Ingmar Bergman) sirve para someter a revisión las fantasías del desarrollismo (foto 8.18)[558]. En ella abunda de nuevo la iconografía televisiva recuperada de esos años (foto 8.19), las referencias a *El último tango en París*, el inicio del destape o la banda sonora con las canciones habituales del período. Como ocurría con las películas de la Guerra Civil, gran parte de esta evocación del pasado está mediatizada por las referencias del presente, no sólo de valores o de la manera de definir las relaciones entre los personajes, sino incluso refiriendo al espectador a un *casting* de actualidad compuesto en parte por figuras habituales de series televisivas que desarrollan en los filmes papeles semejantes a los que les han hecho famosos[559]. En la misma línea está *Los años desnudos* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2008), una película que recorre la eclosión del cine calificado «S» en los setenta, con algún apunte del contexto histórico dejado caer en el decorado (foto 8.20). La película no deja de lado, en su vertiente más melodramática, la devastación producida por las drogas o el sida en aquella generación de actrices. Otra película comparable es *Obra maestra* (David Trueba, 2000), sobre dos perturbados cineastas aficionados empeñados en hacer a toda costa una película en súper 8 con una estrella del cine venida a menos. Aunque el arranque parezca prometer una comedia, la película toma inmediatamente la dirección de un desasosegante drama en el que, en parte, se repite el conflicto entre un mundo maravilloso (creado en la imaginación de los cineastas) y otro sórdido (fotos 8.21 y 8.22), que se corresponde a la realidad en la que no pueden encajar. Todos estos filmes suponen revisiones peculiares del pasado, en este caso mediatizadas por la cinefilia, en las que el espectador encuentra abundantes reclamos para reconstruir una época y, probablemente, reconocer algunas experiencias; aunque, una vez más, las ideas, las características de los personajes y las visiones del mundo que reflejan trasplantan en una atmósfera extraída del pasado los problemas de las incertidumbres y la vocación de pastiche del tiempo actual. El pasado es recuperable para esta generación, por lo tanto, no ya a través de la memoria individual, sino de los iconos televisivos o cinematográficos compartidos, como en una tertulia de sobremesa de viejos amigos.

8.18


URBANIZACION
MI PARAISO
INFORMA Y VENDE
PORTILLA
NCHEZ PEÑA

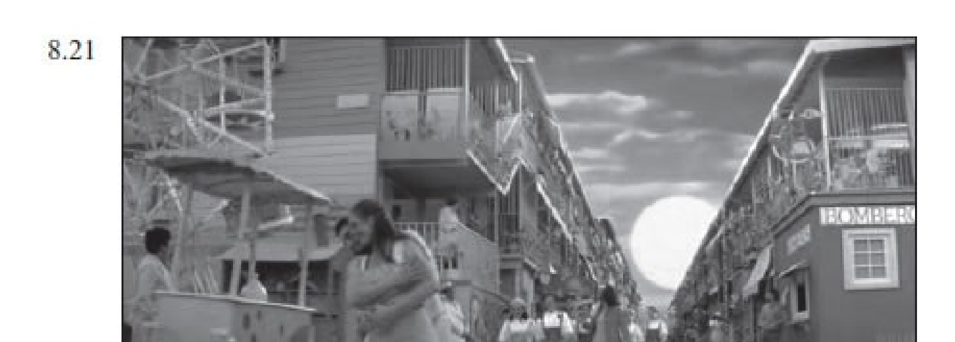
8.19



8.20


AMNISTIA
¡FUERA POLICIA DE

8.21



8.22



Quizás el epítome de estos procesos de revisión memorística sea *Balada triste de trompeta*, absoluto resumen, rebasamiento y pastiche de todos los elementos de reconstrucción del pasado. La película se elabora a partir de referentes políticos y sociales que van desde la Guerra Civil a la construcción del Valle de los Caídos en los años cincuenta o el asesinato del almirante Carrero Blanco por parte de ETA en 1973. Por otro lado, recurre a algunos de los iconos más manidos de las industrias culturales y de los medios de comunicación de todos esos años, mezclándolos con los anteriores. De este modo, recorre un tremendo arco histórico con actitud enciclopédica, asentada sobre una auténtica avalancha de referentes visuales de la cultura de masas. Estos referentes aparecen fusionados indiscriminadamente, sin aparente coherencia cronológica e incluso conceptual en los sintomáticos títulos de crédito (fotos 8.23 a 8.26). En esta historia de excesos, en la que componentes heterogéneos, incluso contrapuestos, aparecen nivelados como parte de la misma pesadilla (el payaso psicópata protagonista le pregunta a los etarras que acaban de asesinar a Carrero: «¿Vosotros de qué circo sois?»), vuelven a emerger los monstruos para definir el pasado como trauma (foto 8.27), aunque en este caso moldeados con el mundo de los *freaks* del circo, las pasiones trastornadas y trágicas, la consistencia unificadora del diseño y la referencia cinematográfica —como Raphael cantando «Balada triste de trompeta» en *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970)— de la que depende el desenlace del filme. En una vuelta a la tradición del tremendismo (más que del esperpento, que puede haber sido la inspiración del director), en este caso acentuando más la vertiente grotesca que la realista, se define un final de trayecto sobre el pasado en el que la memoria, arrasada por el pastiche, deviene en delirio.



8.23

8.24

8.25

8.26

8.27

8.2. Documentando el presente

El otro ámbito temático más significativo del cine español desde los noventa se relaciona también, en parte, con un tipo de elaboración temporal. Pero en este caso no se trata de acudir a la reflexión sobre la memoria o la historia con las prevenciones de nuestro tiempo. Más bien se trata de lo contrario. Ofrece la observación detenida del presente, de las condiciones de esta modernidad definitivamente instalada, de las nuevas costumbres, de las peculiares formas de relación contemporáneas con las personas y las cosas. A través de esa observación, pretende revelar cómo surgen fracturas, emergencias espontáneas del pasado o predicciones del futuro, incertidumbres del mundo en que vivimos y, finalmente, el desconcierto que producen todos estos elementos combinados. También se trata de películas que a menudo reflexionan sobre las propias posibilidades de la creación cinematográfica, en un momento en el que las nuevas tecnologías, electrónicas primero y digitales después, han alterado definitivamente el papel del cine como modo privilegiado de entretenimiento, de conocimiento de la realidad o de acceso a experiencias durante el siglo XX.

En cierto modo, este tipo de cine del siglo XXI parece que apela a algo que no permiten los otros medios audiovisuales y las tecnologías del presente: el detenimiento en el incesante flujo imaginario, la duración de la mirada del espectador sobre las imágenes que se le ofrecen… opciones estilísticas que van a contracorriente de las generalizadas en los medios dominantes hoy en día[560]. Y podemos reconocerlas en una de las vertientes más estimulantes del cine español de los últimos años: el documental. Definido por infinidad de opciones estéticas o metodológicas, que van desde la experimentación formal hasta la inspiración en el trabajo de la antropología o la etnografía, algunos de los más interesantes documentales creativos de los últimos veinte años permiten que el espectador se enfrente, no ya a la división entre dos tiempos y dos espacios heterogéneos como en las películas vistas en el bloque anterior, sino a la dilación en un tiempo presente que, observado con atención, revela la dimensión más profunda y conflictiva de las transformaciones de la modernidad, así como de la experiencia artística.

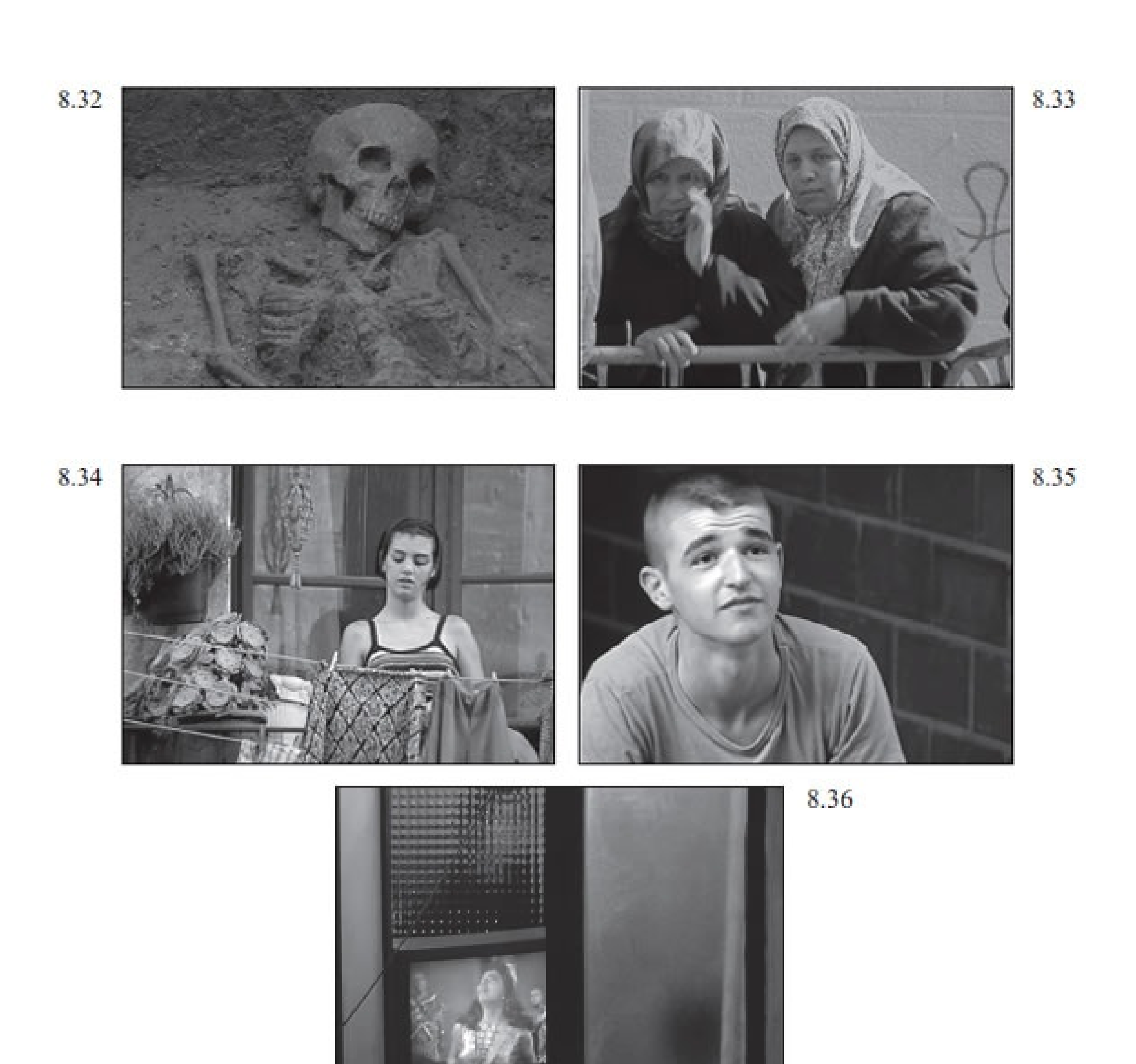
Este tipo de cine comenzó a cobrar relevancia a partir de los años noventa, con películas orientadas hacia la reflexión sobre la propia naturaleza del medio. En cierto modo, buscaban vindicar su capacidad de contar historias o de representar la realidad en unos tiempos en los que los dispositivos electrónicos (el vídeo y la televisión) ya habían desplazado al cine como proveedor dominante de entretenimiento y de iconos para las masas. En *Innisfree* (1990), José Luis Guerín ofrecía una visión sobre las huellas fantasmales del cine como una forma cultural casi desaparecida. Adoptaba incluso una actitud semejante a la del arqueólogo ante vestigios remotos. La película recorría los lugares de rodaje de *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, 1952), la clásica obra de John Ford. Las huellas y las pervivencias espectrales que de aquella película pudieran quedar en las localizaciones donde se filmó eran dejadas, en parte, a la imaginación del espectador. Poco después, en *El sol del membrillo* (1992), Víctor

Erice reflexionaba de nuevo sobre la fugacidad del presente y la imposibilidad de aprehenderlo observando los infructuosos esfuerzos por captar la apariencia exacta en un momento dado del fruto de un membrillo por parte del pintor hiperrealista Antonio López. La duración de las escenas centradas en los gestos cotidianos, el detenimiento observando esa imposibilidad de trasladar el paso del tiempo a la representación artística, no pretendía, ni mucho menos, levantar la crónica de un fracaso artístico, sino más bien lo contrario. Se trataba de rehabilitar tanto el valor del acto creativo como el contemplativo por sí mismos[561]. Las obras de Guerín y de Erice mantienen una correspondencia[562] que permite pensar nuevas posibilidades creativas del cine.



En construcción (José Luis Guerín, 2001) es quizás uno de los ejemplos más destacados de esta tendencia. La película exploraba los cambios producidos en los últimos años en un sector del barrio del Raval de Barcelona. Se trataba todavía en ese momento de una zona de extracción popular, donde dominaba la inmigración, la clase trabajadora y también marginados sociales que sobrevivían con pequeños trapicheos de droga y prostitución. Guerín acudía a una pareja directamente extraída de este ambiente para focalizar una parte importante de su historia y sobre todo para cerrarla, reflejando el imparable proceso que les destinaba a quedar fuera de una sociedad en rápida transformación. Las clases medias comenzaban a asentarse en la zona y los desvencijados edificios iban siendo derribados para construir pisos nuevos y más caros. Constantemente, el filme plantea contrastes y comparaciones entre el pasado y el presente (fotos 8.28 a 8.31). La superposición de estos diferentes estratos visuales genera impresiones fantasmagóricas e incluso siniestras, teniendo en cuenta que además desvelan a menudo imágenes de muerte[563]. El verdadero centro de atención

de la película es la construcción de una de estas nuevas edificaciones, que penetra en el barrio como una avanzadilla del futuro que le espera. En un momento del filme, las obras de excavación para la cimentación sacan a la luz un antiguo enterramiento. Los arqueólogos se dedican a sacar los restos humanos sistemáticamente mientras los habitantes del barrio los contemplan curiosos y comentan los hallazgos (fotos 8.32 y 8.33). Además de la pareja protagonista, una serie de personajes del barrio o trabajadores de la propia construcción van cobrando un fugaz relieve en el filme, permitiendo que surjan microhistorias como la del interés de un encofrador por una joven vecina de una de las fincas (fotos 8.34 y 8.35). Son personajes que aparecen de repente y abandonan el filme como parte de su mismo proceso, en el que el tiempo va estableciendo sus diferentes ciclos transformadores: el curso de la naturaleza en el paso de las estaciones, el curso de la historia en el proceso de demolición y construcción desde los vestigios de una cultura anterior. Una cultura que también era cinematográfica, como muestra esa visión fugaz en una televisión del barrio de otra fundamental película sobre construcciones y ruinas: *Tierra de faraones* (Land of the Pharaohs, Howard Hawks, 1955) (foto 8.36). De este modo, podemos comprender que los personajes que conforman el paisaje urbano siguen su curso, dejan brevemente su brumosa huella y completan un ciclo que la película sólo pretende contemplar. Al igual que ocurre con los espacios y las ciudades, el paso del tiempo actúa de manera devastadora sobre los ideales de cambio social y vital de las personas. Eso parece relatar otro importante documental contemporáneo al anterior: *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2004). En su filme, Jordà vuelve a reencontrarse con los obreros de una fábrica sobre los que hizo una película a principios de los 80. Los sueños de transformación del mundo y los proyectos de vida de aquellos jóvenes han sido finalmente sometidos, con una visión tan lúcida como fatalista, por el inexorable devenir del tiempo. Quizá perviva únicamente, como dice el tango, un dulce recuerdo al que aferrarse. Sobre él orbita la película, evitando, sin embargo, caer en la nostalgia.


8.32 8.33 8.34 8.35 8.36

En una línea semejante, hay una generación de documentalistas y autores de *film ensayo* cuyos proyectos surgen de iniciativas independientes, a menudo contando con el apoyo de administraciones culturales o educativas. Entre los más destacados se encuentran, por ejemplo, el máster en documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona o el máster de documental de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ambos han creado escuela en esta línea y permitido incorporar entre sus docentes tanto a algunos de estos cineastas como a prestigiosas figuras internacionales. Ha sido también esencial el apoyo de las televisiones públicas, sobre todo de las cadenas autonómicas (como la catalana TV3), que han permitido la puesta en marcha de muchos de estos proyectos, anticipando los derechos de emisión. Este cine que se mueve en los márgenes de la industria y de los grandes circuitos ha alcanzado, sin embargo, un notable éxito entre los críticos y varios premios en festivales internacionales. En esta línea de documental de creación se sitúa la obra de otros cineastas, como Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*, 2002) o Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004).

8.3. Un marco transnacional para la industria del cine

La industria del cine español ha conocido un profundo cambio desde los proyectos de Pilar Miró. Los problemas vistos en el capítulo anterior en relación con la promoción de la figura del director productor intentaron ser corregidos por Jorge Semprún y posteriormente, con la llegada de los Gobiernos conservadores del PP, aparecieron nuevas estrategias de organización de la industria. Sin embargo, y dicho brevemente, el cine español ha seguido dependiendo para su supervivencia de las ayudas públicas a la producción, del apoyo de las televisiones, de las cuotas de pantalla y del papel de los Gobiernos en su promoción fuera de nuestras fronteras.

Durante los noventa, dos procesos reconfiguraron la industria audiovisual y fueron determinantes en el desarrollo del cine español. Por un lado, la aparición de las nuevas televisiones. Una vez consolidadas, su intervención en la financiación de los proyectos cinematográficos fue cada vez más importante, como ya comenté, sobre todo a través de los anticipos por derechos de emisión. Por otro lado, la reestructuración de las industrias culturales y del entretenimiento a través de la integración, fusión o absorción de empresas, creando auténticos conglomerados mediáticos, financieros y de las telecomunicaciones, que han agrupado bajo los mismos intereses a distintos campos del sector y que han traído una nueva manera de entender el negocio audiovisual en todo el mundo, comenzando por Estados Unidos y extendiéndose casi inmediatamente a Europa[564]. Además, la nueva configuración industrial ha venido acompañada de los cambios tecnológicos producidos por los medios digitales e informáticos, que han definido un panorama que ya poco tiene que ver con el de los años ochenta. Un panorama, por cierto, que cambia de manera vertiginosa. En España, estos procesos comenzaron a tomar forma a lo largo de los noventa y estuvieron relacionados con las políticas de privatización de los Gobiernos finales de Felipe González y los del conservador José María Aznar. Afectaron al reparto de canales de televisión, licencias de radio, redes de telefonía, dieron apoyo más o menos explícito a determinados grupos informativos e incluso abrieron paso a las estrategias inversoras de la banca en estas empresas. La imbricación de estos conglomerados con la lucha política quedó muy marcada a lo largo de todo este proceso[565]. Además de todo esto, la televisión fue adquiriendo un papel más relevante, hasta el punto que ella es la que puede explicar el funcionamiento industrial del cine español desde mediados de los noventa[566].

Por centrarnos en un caso bastante sintomático, me ocuparé brevemente de uno de los grupos más representativos de los noventa: PRISA. Sobre los pilares de *El País*, la Cadena SER, Canal Plus, su ampliación digital de canales de televisión de pago y, posteriormente, la cadena de televisión en abierto Cuatro, PRISA consolidó una estructura de producción de contenidos informativos, culturales y audiovisuales que la convirtió en un referente esencial de la sociedad española. En la segunda mitad de la década aumentó además su ámbito de influencia con la adquisición del grupo

editorial Santillana (que incluía entre otras las editoriales Alfaguara, Aguilar o Taurus) y de otras editoriales menores. En el ámbito del cine, consolidó una estructura de integración vertical de los tres sectores de la industria mediante acuerdos con algunas multinacionales como Warner. La marca del grupo PRISA dedicada al negocio cinematográfico se denominaba Sogecable y se dividió en tres ramas. La dedicada a la *producción* (Sogecine) invirtió, según sus memorias económicas, 219 millones de euros en la producción de películas desde 1990 hasta 2002. En el año 2000, por ejemplo, su inversión total supuso una sexta parte de todo el dinero dedicado a la producción cinematográfica en España. Por otro lado, en el mismo grupo se encontraba la empresa de distribución Warner Sogefilms, dedicada a la adquisición, gestión y comercialización de derechos audiovisuales en cine, televisión y vídeo. En el ámbito cinematográfico era en el año 2000 la tercera en recaudación de películas. Por último, el sector de *exhibición* estaba cubierto por Warner Lusomundo Sogecable. El año 2004 acaparó el 27% de los ingresos por taquilla en España.

Parte de ese éxito del año 2004 se debió a *Mar adentro*, de Alejandro Amenábar, que además consiguió el Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa. En el reparto utilizó a la gran estrella masculina actual del cine español, Javier Bardem, y a un elenco de actrices populares por sus apariciones en series de televisión, como Belén Rueda (*Médico de familia*, *Periodistas*, *Los Serrano*) o Lola Dueñas (*Policías*). Sinergias entre cine y televisión que se extendieron a otros niveles de promoción del filme como la prensa, las revistas de cine, del corazón, o diferentes programas de televisión. No hay duda de que su éxito en España se relacionó tanto con la promoción llevada a cabo por todos los medios de comunicación dependientes del grupo PRISA como, paradójicamente, por la campaña en contra de los medios conservadores y católicos por la defensa de la eutanasia que se desprendía de la historia. El estilo del filme optaba por una factura académica plegada a las convenciones del melodrama en la interpretación de los actores, el ritmo narrativo, la puesta en escena e incluso en la música sentimental. Sin embargo, este planteamiento tan conservador del estilo cinematográfico se compensaba con escenas sorprendentes por el virtuosismo tecnológico de unos efectos especiales particularmente espectaculares. Los vuelos de la cámara por las montañas gallegas hasta llegar al mar recordaban un espectáculo de cine Imax o un sofisticado videojuego de aviación. Hábilmente combinados con el avance dramático de la trama y su conclusión, generaban el contrapeso formal a la previsible representación de la historia, dándole a ésta una pátina de modernidad tecnológica. En otras palabras, esos planos de efectos especiales espectaculares en una película que, por otro lado, busca en su despliegue dramático cierta sobriedad dentro de las convenciones del melodrama son un síntoma de algo que parece definir el estilo cinematográfico de nuestros tiempos: la necesidad de recurrir a los impactos, a los momentos de particular intensidad que hagan que el espectador sienta que está viviendo una experiencia singular en la que su percepción

es llevada a un límite. De la emotividad más convencional a la montaña rusa de imágenes, el espectador es transportado por estímulos intensos que definen nuevos territorios de atracción visual vinculada a la tecnología. Junto con esta atracción, es relevante el concepto de *inmersión de la mirada* que nos conduce a una ilustración en las nuevas tecnologías, salvando las distancias, de fenómenos presentes desde el cine de los primeros tiempos[567]. El reciente desarrollo del cine en tres dimensiones tiene que ver también con estos procesos. Lógicamente, este uso de la tecnología busca hacer del espectáculo cinematográfico algo especial para un espectador continuamente rodeado en su vida cotidiana de pantallas de ordenador, televisiones o dispositivos móviles todavía limitados para llegar a esos niveles de sofisticación.

Pero la supervivencia de la industria cinematográfica española desde los noventa ha dependido, en realidad, de fenómenos de público puntuales como Amenábar o Almodóvar y también de los éxitos de algunos productores como Enrique Cerezo o Andrés Vicente Gómez, que han diversificado sus apuestas en una gama que va desde las películas que persiguen algún prestigio cultural hasta las que buscan inmediatos réditos comerciales. De este modo, Andrés Vicente Gómez, desde su compañía Lola Films, impulsó algunas propuestas que mezclaban ambos aspectos, como *El embrujo de Shanghái* (Fernando Trueba, 2002, basada en una novela de Juan Marsé), *Son de mar* (Bigas Luna, 2001, a partir de la obra de Manuel Vicent) o la ya mencionada *Soldados de Salamina*. Pero, al mismo tiempo, está detrás, junto con Santiago Segura, de la aparición de la saga de películas más popular del cine español de todos los tiempos: la protagonizada por el policía Torrente. El personaje se quiere construir como parodia no sólo de referentes cinematográficos, sino también de muchos de los valores y principios que definen la sociedad española actual, definitivamente asentada en la modernidad. Su aparición en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) demostró que no había límites que no pudiera superar en su capacidad de remover los tópicos de nuestro tiempo. Su obsesión por crear un personaje extremadamente negativo a través del humor grotesco permite revelar muchos de los fantasmas que perviven en la sociedad española. Aunque la base de su construcción como personaje se rija por la caricatura de un antihéroe zafio, fascista, machista y racista, Torrente ofrece un juego carnavalesco y a menudo transgresor de iconos representativos de la cultura popular y de la sociedad española, que aparecen en los filmes en incesantes *cameos*. Y el público parece encantado de ver a sus iconos, sus valores y referentes consumidos cotidianamente en la televisión o en las revistas ilustradas, sometidos al espejo deformante de un proclamado bufón. Como decía, no hay extremo que no pueda ser rebasado por el personaje creado por Santiago Segura. El arranque de *Torrente 3: el protector* (Santiago Segura, 2005) nos da una muestra de su nihilismo. Unos terroristas de aspecto árabe secuestran un avión en el que, por supuesto, Torrente se hace notar por su grosería y falta de respeto habitual. Reacciona sacando su pistola y crea el caos más absoluto: mata accidentalmente al piloto del avión, también a algún inocente pasajero y provoca que parte del aparato se

desintegre y empiece a caer en picado. El avión chocará contra ese recurrente símbolo de la modernidad española, las Torres KIO de Madrid (fotos 8.37 a 8.39), reproduciendo la terrible escena del choque de los aviones contra el World Trade Center de Nueva York. Esta descarada capacidad de poner en solfa, a menudo a través del escándalo, los aspectos más sacralizados del presente colocan a la saga de Torrente en un espacio que puede producir cierto desasosiego. Quizá pueda relacionarse con esa risa catárquica referida por Freud, Jauss y otros autores, que intentaba vencer los temores ante las amenazas de la vida, en este caso los cambios del mundo en transformación. Parece bastante posible que, al igual que pasó con las películas populares de los años sesenta, sus películas sean las más relevantes para aquellos interesados en entender la cultura y la mentalidad de la España de nuestra época.



8.37



8.38



8.39

Pero esta actitud, aun siendo eficaz de cara a la taquilla, no es la dominante en el cine español actual. Tres sólidos pilares: el *look* transnacional, 8.37 el sólido armazón genérico (como las convenciones del cine de terror) y el recurso a estrellas internacionales permiten entender el gran éxito de Alejandro Amenábar en *Los otros*

(2001), con la participación de Nicole Kidman encabezando un *casting* internacional. En una línea menos opulenta, pero no menos funcional, destaca el recurso a variaciones sobre el género del horror en las producciones de Filmax como *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) y sus secuelas, un producto español que ha abierto fronteras con un éxito internacional relevante[568]. En este proceso en el que el lenguaje en constante revisión de los géneros se convierte en esperanto mientras los filmes buscan construir iconografías poderosas o marcadas por rasgos locales, uno de los casos más representativos del cine español actual es Enrique Urbizu, capaz de moverse con la misma convicción desde el registro policíaco (*La caja 507*, 2002) al melodrama (*La vida mancha*, 2003), consiguiendo siempre una factura industrial modélica[569]. En cuanto a la línea transnacional, el ejemplo más representativo es el filme dirigido por Woody Allen *Vicky Cristina Barcelona* (2008). En ella, además de producción privada, participaron instituciones públicas catalanas y estatales para llevar a cabo un proyecto que cumplía además una misión relevante de promoción turística de la ciudad[570]. El caso más célebre de este cine transnacional es el de la directora catalana Isabel Coixet, quien ha realizado gran parte de sus filmes fuera de España, con intérpretes extranjeros y marcando esta perspectiva cosmopolita en trabajos como *Mapa de los sonidos de Tokyo* (2009). También ha seguido esta línea en sus películas más recientes otra notable directora española, Icíar Bollaín, con *También la lluvia* (2010) o *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011).

La producción cinematográfica combina actualmente, por lo tanto, este armazón genérico con una imagen transnacional que circule con fluidez por los nuevos dispositivos de acceso. En este sentido, el control del cine español por las grandes multinacionales, sobre todo americanas, resulta cada vez más patente, hasta el extremo de que alguno de sus responsables habla de que se trata de una «industria cautiva»[571]. Por otro lado, la tecnología está produciendo un cambio de prácticas creativas que interviene en la labor de los cineastas. Para *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001) Sony ofreció al director una cámara digital de última generación y medios tecnológicos para promover su producto. Posteriormente, la creatividad de Medem sirvió para explorar sus límites incluso con beneficios estéticos[572]. Además, la transformación digital vinculada a la industria también se plasma en la exhibición: por ejemplo, Disney sufragó en 2004 un proyector digital para las salas Cinesa de la Diagonal de Barcelona con el fin de poder mostrar sus filmes en las mejores condiciones[573].

El lenguaje de nuestro tiempo en España es sin duda el del dinero, o mejor dicho, el de la falta de dinero. La crisis del cine español que comenzó una fase aguda en 2002 parece haber llevado a una parálisis de la industria. Algunas de las productoras e incluso de los conglomerados mediáticos y culturales tan boyantes hace algo más de una década han detenido prácticamente su producción. En el momento de redactar estas líneas finales de nuestro trayecto (marzo de 2012), leo en *El País* que los proyectos puestos en marcha en el primer trimestre de este año suponen algo menos

de un tercio de los que había el año pasado (de cincuenta y ocho a veintiuno)[574]. La caída de espectadores en los últimos años parece consistente y no se ven estrategias claras para revertir el proceso. La llegada de un Gobierno conservador del PP tras las elecciones de 2011 ha abierto el debate para acabar con la tradicional política de subvenciones e intentar nuevas fórmulas, como el mecenazgo y los incentivos fiscales, pero de momento no hay definición de su posible desarrollo.

La historia cultural del cine español se escribe hoy en día exclusivamente con cifras (sobre todo digitales) y no poca ansiedad. En cualquier caso, hay una sólida tradición de películas forjada con el desarrollo de las tensiones generadas por los procesos de la modernidad y los conflictos históricos que hemos recorrido en este libro. Con mayor o menor brillantez, quedará presente en nuestro acervo cultural.

Bibliografía

AA. VV., *España: ¿una sociedad de consumo?*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1969.

AA. VV., *Las vanguardias artísticas en el acceso en la historia del cine español*, actas del III Congreso de la AEHC, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.

AA. VV., *Entre, antes, sobre, después, del anti-cine*. Madrid, CSIC, 1995.

AA. VV., *Joan Brossa, Poesia visual*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

AA. VV., *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, actas del I Congreso EHFI, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

AA. VV., *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007.

AA. VV., *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*, Girona, Museu del Cinema, 2008.

AA. VV., *Desbordamiento de Val del Omar*, Madrid, MNCARS, 2010.

Afinoguénova, Eugenia, «El discurso del turismo y la configuración de una imagen nacional para España», en A. del Rey (comp.), 2007.

—, «La España negra en color: el desarrollismo turístico, la autoetnografía y la España insólita (Javier Aguirre, 1965)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 69, 2012.

—, «What has to be occupied is the first chair in front every TV set: la crítica cultural de Manuel Vázquez Montalbán como estrategia política», <http://www.vespito.net/mvm/cron.html>, s/f (consultado el 4 de marzo de 2012).

Agee, James y Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos: tres familias de arrendatarios*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

Agramunt Lacruz, Francisco, y Juan A. Ríos Carratalá, *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías: la recuperación de un cineasta valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia/Fundación Municipal de Cine, 2008.

Aguirre, Javier, *Anti-cine. Apuntes para una teoría*, Madrid, Fundamentos, 1972.

—, «Una experiencia personal», en AA. VV., 1995.

Alberich, Ferràn, *Carne de fieras*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.

Alberti, Rafael, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Alonso García, Luis (comp.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.

Álvarez, Rosa, y Ramón Sala, *El cine en la zona nacional*, Bilbao, Mensajero, 2000.

Álvarez Fernández, José Ignacio, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Madrid, Anthropos, 2007.

Álvarez Molina, Sandra, «París: mecenas del flamenco finisecular», en AA. VV., 2006.
Álvarez Monzoncillo, José M.ª, «La industria cinematográfica: enfermedades crónicas e incertidumbres ante el mercado digital», en E. Bustamante (comp.), 2002.
Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, *Malvaloca*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.
Amorós, Andrés, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968.
Ansola, Txomín, «Una crisis tan interminable como enmascarada», en L. Alonso García (comp.), 2003.
—, «La industria cinematográfica española en los tiempos del Partido Popular (1996-2002): viejos problemas, viejas recetas», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 45, 2003.
—, «El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los ochenta», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 48, 2004.
Aranzubia Cob, Asier, *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Española, 2007a.
—, «Osadía formal en tiempos de autarquía: el cine telúrico de Carlos Serrano de Osma en la década de los cuarenta», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 56, 2007b.
Arocena, Carmen, *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, 1996.
—, «Las mujeres de Manuel», en J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (comps.), 1999.
—, «Fulgores en tiempos de cambio. El cine de José Luis Sáenz de Heredia en la década de los cincuenta», en J. L. Castro de Paz y J. Nieto Ferrando (comps.), 2011.
Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.
—, «Leído en Barcelona, en 1938, en los Estudios de Montjuich…», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 3, 1989 (1.ª ed., 1938).
—, «Prólogo a la edición de Sierra de Teruel de 1968», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 3, 1989 (1.ª ed., 1968).
Ayala, Francisco, *Indagación del cinema*, Madrid, Mundo Latino, 1929; Visor, 2006
Azorín [José Martínez Ruiz], *El cinematógrafo*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
Azúa, Félix de, *Autobiografía sin vida*, Barcelona, Mondadori, 2010.
Báez y Pérez de Tudela, José María, *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Madrid, Alianza, 2012
Balsebre, Armand, *Historia de la radio en España*, Madrid, Cátedra, 2002.
Bardem, Juan Antonio, *Y todavía sigue*, Barcelona, Ediciones B, 2002.
Baroja, Ricardo, *Gente del 98: arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra 1989.
Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
Benavente, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909.
Benet, Juan, *Qué fue la Guerra Civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
Benet, Vicente J., «Franco, No-Do y las conquistas del trabajo», *Archivos de la*

Filmoteca, n.º 43, 2002.
—, «Estilo, industria e institución. Reflexiones sobre el canon en el cine español actual», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, 2005.
—, «Excesos de memoria», *Hispanic Review*, n.º 4 (75), 2007.
—, «La mirada absorta: atención y dinámica del instante en las vistas desde el tren», en AA. VV., 2008.
Berthier, Nancy, *Le Franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
—, y Jean-Claude Seguin (comps.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
Blasco Ibáñez, Vicente, *Entre naranjos*, Madrid, Cátedra, 1997 (1.ª ed., 1900).
Bonet, Eugeni, y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
Bordwell, David, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005.
—, Janet Steiger, y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997).
Brewster, Ben, y Lea Jacobs, *Theatre to Cinema*, Oxford, Ofxord University Press, 1997.
Buckley, Ramón, *La doble Transición: política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
Buñuel, Luis, y Salvador Dalí, «Un Chien andalou», *La Révolution Surréaliste*, n.º 12, 1929.
—, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2004 (1.ª ed., 1982).
Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
Bureau, Patrick, «Un Poème de l'horreur: Terre sans pain», *Études Cinématographiques*, nos 22-23, 1963.
Burguera, María Luisa, «Introducción», en Edgar Neville, 1998.
Bustamante, Enrique (comp.), *Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercados y diversidad en España*, Barcelona, Gedisa, 2002.
Cabeza, José, *La narrativa invencible: el cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española*, Madrid, Cátedra, 2009.
Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfan, 1994.
—, «La españolada histórica en imágenes», en A. Yraola, 1997.
Candel, Francesc, *Els altres catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1964.
Candel, José M.ª, *Historia del dibujo animado español*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1993.
Capa, Robert, *Death in the Making*, 1938

Caparrós Lera, José María, *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, CILHE, 1992.
Carranque de Ríos, Andrés, *Cinematógrafo*, Madrid, Viamonte, 1997.
Castellanos, Jordi, «La identitat qüestionada: Un film (3000 metres) de Víctor Català», *Els Marges*, n.º 82, 2007.
Castro de Paz, José Luis, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.
—, y Josetxo Cerdán (comps.), *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Coruña, Xunta de Galicia, 2005.
—, y Josetxo Cerdán, *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años cincuenta*, Madrid, Cátedra, 2011.
—, y Jorge Nieto Ferrando (comps.) *El destino se disculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2011.
—, y Julio Pérez Perucha, *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.
Català, Josep M.ª, Josetxo Cerdán, y Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio/Festival de Málaga, 2001.
Català, Víctor, *Un film (3000 metres)*, Barcelona, Editorial Catalana, 1926: Edicions 62, 1985.
Cercas, Javier, «El pasado imposible», *El País*, 22 de abril de 2002.
—, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
Cerdán, Josetxo, «Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años», en C. Torreiro y J. Cerdán (comps.), 2005.
Colmeiro, José F. (comp.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Woodbridge, Tamesis, 2007.
Company, Juan Miguel, «La cruzada del brigadier (a propósito de Carmen la de Triana)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 7, 1990.
Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999 (trad. cast.: *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008).
Cuesta, Mery, *El terrorismo doméstico de Antoni Padrós*, Girona, Fundació d’Espais d’Art Contemporani, 2003.
Dalí, Salvador, «Sant Sebastià», *L’Amic de les Arts*, n.º 16, 1927.
—, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978 (1.ª ed., 1963).
Deveny, Thomas G., *Cain On Screen. Contemporary Spanish Cinema*, Londres, The Scarecrow Press, 1993.
Díaz, Marina, «Lola Flores: la estrella de bata de cola. España y América según Suevia Films-Cesáreo González», en J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, 2005.
Díaz Cuyás, José (comp.), *Los encuentros de Pamplona de 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2010.

Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica*, Madrid, Moreno Ávila, 1989.
Díez Puertas, Emeterio, «Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999.
D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
—, «La Teta i la Lluna: The Form of Transnational Cinema in Spain», en M. Kinder, 1997.
Dopico, Pablo, *El cómic underground español: 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005.
Edwards, Gwynne, *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, Londres/Nueva York, Marion Boyars, 1994.
Ehrenburg, Ilia, *Corresponsal en España*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1998.
Elena, Alberto, «¿Quién prohibió Rojo y negro?», *Secuencias*, n.º 7, 1997.
—, «El ruiseñor de las cumbres», en J. Pérez Perucha (comp.), 1997.
—, *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.
Fanés, Fèlix, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.
—, *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2008.
Fanjul, Serafín, *Buscando a Carmen*, Madrid, Siglo XXI, 2012.
Faulkner, Sally, *A Cinema of Contradiction, Spanish Film in the 1960s*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2006.
Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo: memorias ampliadas*, Madrid, Debate, 1998.
—, «El actor de cine en España», *Cinema Universitario*, n.º 2, en J. Nieto y J. M. Company, 2006 (1.ª ed., 1955).
Fernández, Horacio, y Javier Ortiz Echagüe, «Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas», en AA. VV., 2010.
Fernández Colorado, Luis, «Los sueños prolongados», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 5, 1996.
—, «Del posibilismo como método artístico de subsistencia», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 27, 1997.
— y Josetxo Cerdán, *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.
—, y Pilar Couto (comps.), *La herida de las sombras: el cine español de los años cuarenta*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/AEHC, 2001.
Fernández Heredero, Carlos, *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1993.
—, «Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación», en

<http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/Cine/historiasdelmaqui (consultado el 9 de abril de 2012).
—, y José Enrique Monterde (comps.), *En torno a la nouvelle vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
Font, Domènec, «En el curso del tiempo. Sobre El sol del membrillo», en J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (comps.), 2001.
García Berlanga, Luis, «Carta a un amigo que lee a Eisenstein, admira a René Clair y quiere ser director», en J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006.
García Carrión, Marta, *Sin cinematografía no hay nación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
—, «*Nobleza baturra*, autenticidad nacional, imaginarios regionales y nacionalismo español en el cine de los años treinta», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 66, 2010.
—, «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931» en *Nuevos horizontes del pasado*, Santander, Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, 2010
García de Dueñas, Jesús, *El imperio Bronston*, Madrid, Imán, 2000.
García Escudero, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.
—, «La monserga del neorrealismo», 2006a, en J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006.
—, «Los problemas económicos del cine español», 2006b, en J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006 (1.ª ed., 1955).
García Giménez, Pilar, «El nuevo realismo de Basilio Martín Patino. Ambivalencia y montaje dialéctico en Nueve cartas a Berta», en J. Pérez Perucha, J. Gómez Tarín y A. Rubio Alcover, 2009.
García López, Sonia, «Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en Madregilda», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 43, 2003.
—, «Imágenes del cielo, tres calas en el cine extranjero de la Guerra Civil», *Secuencias*, n.º 31, 2010.
García Lorca, Federico, *Viaje a la luna*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
García Maroto, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
Gasch, Sebastià, *Las etapas del cine*, Barcelona, Instituto Transoceánico Ediciones, 1948.
Gelabert, Fructuós, «Aportación a la historia de la cinematografía española», en J. M. Caparrós Lera, 1992 (1.ª ed., 1940-1941).
Gil de Biedma, Jaime, *El argumento de la obra: correspondencia*, Barcelona, Lumen, 2010.
Giménez Caballero, Ernesto, «Los judíos de patria española», *El País*, 4 de marzo de 1986.

Gómez-Sierra, Esther, «Palaces of Seeds: from an experience of local cinemas in post-war Madrid to a suggested approach to film audiences», en A. Lázaro Reboll y A. Willis (comps.), 2004.

González Calleja, Eduardo, *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria, 1923-1930*, Madrid, Alianza, 2005.

González García, Fernando, «El clavo, de Rafael Gil, en la búsqueda de un modelo para el cine español», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 45, 2003.

González González, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

González López, Palmira, *Els any daurats del cinema clàsic a Barcelona (19061923)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.

—, «Don Juan Tenorio», en J. Pérez Perucha (comp.): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997.

—, «El espectáculo y la industria del cine en España de 1905 a 1914», en I. Lahoz (comp.), 2010.

González Márquez, Felipe, «Chile, Argentina y las comisiones de la verdad», *El País*, 22 de abril de 2001, <http://elpais.com/diario/2001/04/22/opinion/987890408_850215.html> (consultado el 12 de marzo de 2012).

Gorostiza, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.

Gracia, Jordi, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.

—, y Domingo Ródenas (comps.), *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Iberoamericana, 2009.

—, y Domingo Ródenas (comps.), *Derrota y restitución de la modernidad: literatura contemporánea (1939-2009)*, Barcelona, Crítica, 2010.

Gual, Adrià, *Mitja vida de Teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.

Gubern, Román, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976.

—, *El cine sonoro en la Segunda República*, Barcelona, Lumen, 1977a.

—, *Raza: un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977b.

—, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península, 1981.

—, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

—, *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

—, *Val del Omar, cinemista*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2004.

—, «Las fuentes de Un perro andaluz en la obra de Dalí», en AA. VV., 2007.

—, y Paul Hammond, *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009.

—, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau, y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

Guerra, Armand, *A través de la metralla: escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*, Madrid, Malatesta, 2005.

Gutiérrez Recacha, Pedro, *Spanish Western: el cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*, Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2010.
Gutiérrez Solana, José, *La España negra*, Barcelona, Barral, 1972 (1.ª ed., 1921).
Hansen, Miriam, «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism», *Modernism/Modernity*, vol. 6, n.º 2, 1999.
Heinink, Juan B., y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood: las películas norteamericanas habladas en español*, Bilbao, Mensajero, 1991.
Hernández Girbal, Florentino, *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.
Hernández Ruiz, Javier, «Películas de ambientación histórica. ¿Cartón-piedra al servicio del imperio?», en L. Fernández Colorado y P. Couto, 2001.
Herrera, Javier, *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel: evidencia fílmica, estética y recepción*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*, Austin, University of Texas Press, 1988.
Holguin, Sandie, *Creating Spaniards. Culture and National Identity in Republican Spain*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002 (trad. cast.: *República de ciudadanos: cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003).
Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
Hopewell, John, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Madrid, El Arquero, 1989.
Hobsbawm, Eric y Ranger Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2005
Ibarz, Mercè, «El material descartado de Tierra sin pan», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, 2000.
Imperio Argentina, *Malena Clara*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
Íñiguez Barrena, Francisca, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
Iordanova, Diana, David Martin-Jones, y Belén Vidal (comps.), *Cinema at the Periphery*, Detroit, Wayne University Press, 2010.
Jenkins, Henry, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
Jiménez León, Marcelino, «La primera aventura cinematográfica de Eduardo Zamacois», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 1998, accesible en <http://cervantesvirtual.com>.
Jolivet, Anne-Marie, *La pantalla subliminal: Marcelino Pan y Vino según Vajda*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
Jordan, Barry, y Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Mánchester, Manchester University Press, 1998.

Juliá, Santos (comp.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006.

Jünger, Ernst, *El trabajador*, Barcelona, Tusquets, 1990 (1.ª ed., 1932).

Keown, Dominic, «The Catalan Body Politic as Aired in La Teta i la Lluna», en J. R. Resina (comp.), 2008.

Kinder, Marsha, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, n.º 2, 1983.

—, *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, University of California Press, 1993.

— (comp.), *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, s/l, Duke University Press, 1997.

Klemperer, Victor, *LTI: la lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001 (1.ª ed. 1947).

Kogen, Lauren, «The Spanish Film Industry: New Technologies, New Opportunities», *Convergence*, vol. 11, n.º 68, 2005.

Kowalsky, Daniel, *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española*, Barcelona, Crítica, 2003.

—, «Cine nacional non grato. La pornografía española en la Transición (19751982)», en N. Berthier y J.-C. Seguin (comps.), 2007.

—, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la Guerra Civil española», *Archivos de la Filmoteca*, nos 60-61, 2008.

Labanyi, Jo, «History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en J. R. Resina (comp.), 2000.

—, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», *Secuencias*, n.º 15, 2002.

Laforet, Carmen, *Nada*, Madrid, Clásicos Españoles, 2004 (1.ª ed., 1944).

Lahoz, Ignacio, «La industria cinematográfica valenciana en la etapa muda», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 6, 1990.

— (comp.), *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana, 1991.

— (comp.), *A propósito de Cuesta: escritos sobre los comienzos del cine español*, Valencia, IVAC, 2010.

Lahuerta, Juan José, *Decir anti es decir pro: escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.

—, «Arte y ciencia, variaciones sobre tres temas de Buñuel y Dalí», en AA. VV., 2007.

— (comp.), *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

Laín Entralgo, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1945.

Lázaro Reboll, Antonio, y Andrew Willis (comps.), *Spanish Popular Cinema*, Mánchester, Manchester University Press, 2004.

Lecointe, Thierry, *Le Cinématographe Lumière dans les arènes (1896-1899)*, Nîmes, Union des Bibliophiles Taurins de France, 2007.

Legendre, Maurice, *Las Jurdes: étude de géographie humaine*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.
Litvak, Lily, *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.
Llinás, Francisco (comp.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.
Llorente Hernández, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
—, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 42, 2002.
Lyotard, François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1989.
MacCannell, Dean, *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Madrid, Melusina, 2003 (1.ª ed., 1976).
Madrid, Juan Carlos de la, *Cinematógrafo y varietés en Asturias (1896-1915)*, Oviedo, Principado de Asturias, 1994.
Maeztu, Ramiro de, *Defensa de la hispanidad*, Madrid, Gráfica Universal, 1941 (4.ª ed.).
Magnien, Brigitte, «Ciudad y campo», en C. Serrano y S. Salaün (comps.), 2006.
Mainer, José Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
—, *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
Malraux, André, *Espoir*, París, Gallimard, 1996 (trad. cast.: *La esperanza*, Madrid, Cátedra, 1995).
Manet, Édouard, *Viaje a España*, Madrid, Museo del Prado, 2003.
Marí, Jorge, «Desnudos, vivos y muertos: la Transición erótico-política y/en la crítica cultural de Manuel Vázquez Montalbán», en José F. Colmeiro (comp.), 2007.
Marsh, Steve, *Popular Spanish Film Under Franco: Comedy and the Weakening of the State*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
Martín, Annabel, «Subdesarrollo de cinco estrellas: la guía identitaria del desarrollismo», en A. del Rey Reguillo (comp.), 2007.
Martin-Márquez, Susan, *Feminist Discourse and Spanish Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 18961920*, Madrid, Filmoteca Española, 1992.
McAllister, Matthew P., *The Commercialization of American Culture. New Advertising, Control and Democracy*, Thousand Oaks, Sage Publications Inc., 1996.
Medina, Elena, *Cine negro y policíaco español en los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.
Mendoza, Eduardo, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral,

2001.
Mendelson, Jordana, *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation 1929-1939*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2005.
Meseguer, Manuel Nicolás, *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
Minguet, Joan M., «Lo nuestro y lo ajeno: cine, cultura y nacionalidad», en L. Alonso García (coord.), 2003.
—, *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008.
Mira, Alberto, «Spectacular Metaphors: The Rhetoric of Historical Representation in Cifesa Epics», A. Lázaro Reboll y A. Willis (comps.), 2004.
—, *The Cinema of Spain and Portugal*, Londres, Wallflower, 2005.
Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres, 1974.
Monegal, Antonio, «Introducción», en F. García Lorca, 1994.
Monguilot-Benzal, Félix, «El núcleo foto-cinematográfico del Instituto LUCE: un órgano de propaganda fascista en Salamanca durante la Guerra Civil española (1936-1939)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 56, 2007.
Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.
—, «El cine de la autarquía (1939-1950)», en AA. VV., 1995.
—, «Hacia un cine franquista: la línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945», en L. Fernández Colorado y Pilar Couto (comps.), 2001.
—, «Del neorrealismo y el cine español», en J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006.
Montero, Julio, y María Antonia Paz, *La larga sombra de Hitler: el cine nazi en España (1933-1945)*, Madrid, Cátedra, 2009.
Montiel, Alejandro, «La palmera de Matusalén. El humor carnavalesco en El heredero de Casa Pruna», en I. Lahoz (comp.), 2010.
Montiel, Sara, y Pedro Manuel Villora, *Memorias: vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
Montijano Ruiz, Juan José, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
Morán, Gregorio, *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets, 1998.
—, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*, Barcelona, Planeta, 1986.
Morris, Cyril Brian, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Oxford, Oxford University Press, 1980 (trad. cast.: *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles [1920-1936]*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993).
Mosse, George, *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid,

Marcial Pons, 2005.
Muñoz Aunión, Marta, «El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana», *Secuencias*, n.º 20, 2004.
—, «Inter arma, silent artes: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 66, 2010.
Murard, Lion, y Patrick Zylberman (comps.), *Le Soldat du travail: guerre, fascisme et taylorisme, Recherches*, n.º 32/33, 1978.
Musser, Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Berkeley, University of California Press, 1994.
Neville, Edgar, *Don Clorato de Potasa*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
Nieto, Jorge, y Juan M. Company (comps.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.
O'Connor, D. J., *Representations of the Cuban and Philippine Insurrections on the Spanish Stage: 1887-1898*, Tempe, Bilingual Press, 2000.
Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (1.ª ed., 1925).
Ortiz Villeta, Áurea, «La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada», en L. Fernández Colorado y P. Couto (comps.), 2001.
Otero, Eugenio (comp.), *1931-1936: las Misiones Pedagógicas*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
Palacio, Manuel, «Cineclubs y cinefilia: afinidades electivas», en J. Nieto y J. M. Company, 2006.
Parcerisas, Pilar, «Joan Brossa. Poesia arran de terra», en AA. VV., 1998.
Pardo, José Luis, *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
Parrondo-Coppel, Eva, *Feminidad y mascarada en Lo que el viento se llevó y Jezabel*, Valencia, Eutopías/Ediciones Episteme, 1996.
Pearson, Roberta E., *Eloquent Gestures: The Transformation of Performace Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, University of California Press, 1992.
Pemán, José María, *Poema de la Bestia y el Ángel*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
Pérez Bowie, José Antonio, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela Doña Francisquita» (Ladislao Vajda, 1952), *Anales de Literatura Española*, n.º 19, 2007.
—, y Fernando González García, *El mercado vigilado: la adaptación literaria en el cine español de los cincuenta*, Murcia, Tres Fronteras, 2010.
Pérez Perucha, Julio, «El cine valenciano durante la República y la Guerra Civil», en I. Lahoz (comp.), 1991.
—, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, 1995.

— (comp.), *Antología crítica del cine español: 1906-1995*, Madrid, Cátedra. 1997.
—, Javier Gómez Tarín, y Agustín Rubio Alcover, *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid, Imán, 2009.
Pérez Rubio, Pablo, y Javier Hernández Ruiz, *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
Perriam, Chris, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
Pinker, Steven, *The Better Angels of Our Nature. The Decline of Violence in History and Its Causes*, Londres, Penguin Books, 2011 (trad. cast.: *Los ángeles que llevamos dentro*, Barcelona, Paidós, 2012).
Pla, Josep, *Viaje en autobús*, Barcelona, Destino, 1980 (1.ª ed.: 1942).
Porcel, Pedro, *Tragados por el abismo: la historieta de aventuras en España*, Alicante, Edicions de Ponent, 2010.
Porter i Moix, Miquel, *Història del cinema a Catalunya: 1895-1990*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992.
Puyal Sanz, Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
Quintana, Àngel, «El turismo y los otros catalanes», en V. Sánchez-Biosca (comp.), 2006b.
—, *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011.
Quiroga, Alejandro *Making Spaniards: Primo de Rivera and the Nationalization of the Masses, 1923-1930*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2007 (trad. cast.: *Haciendo españoles: la nacionalización de las masas en la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 2008).
Ramírez, Juan Antonio, *El cómic femenino en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
Reig, Ramón, «Comunicación masiva y medios culturales», en J. Gracia y D. Ródenas (comps.), 2009.
Reina, Manuel Francisco, *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
Rey, Florián, «Españoladas», *Vértice*, n.º 71, 1944; en A. Sánchez Vidal, 1991.
Rey Reguillo, Antonia del, «Un destello de modernidad fílmica: La Revoltosa (1924)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, 1998.
—, *Cine, imaginario y turismo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
—, «Sobre remakes ejemplares y charlotadas avant la lettre en el cine primitivo español», *Secuencias*, n.º 29, 2009.
Resina, Joan Ramon (comp.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.
—, (comp.), *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*, Albany, SUNY

Press, 2008.
Riambau, Esteve, *Antes del Apocalipsis: el cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990.
—, «La década socialista (1982-1992)», en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, 1995.
—, «La piel quemada», en J. Pérez Perucha, 1997.
—, «El cine documental durante la Transición, 1973-1978», en J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (comps.), 2001.
—, *Ricardo Muñoz Suay, una vida en sombras*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007a.
—, *Jaime Camino. La Guerra Civil i altres històries*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2007b.
—, y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Barcelona, Cátedra, 1998.
—, y Casimiro Torreiro, *La escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
—, y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español*, Madrid, Cátedra, 2008.
Ricci, Steven, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley, University of California Press, 2008.
Richardson, Nathan E., *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2002.
Ríos Carratalá, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.
—, *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel, 2007.
Riquer, Borja de, *La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2010.
Rodríguez Tranche, Rafael, «Pálpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de Val del Omar)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 13, 1992.
—, «La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del Régimen», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 42, 2002.
—, y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2011.
Romaguera i Ramió, Joaquim, *Converses de cinema a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1981.
—, «La revista Cine Experimental (Madrid 1944-1946)», en AA. VV., 1991.
Romero Ferrer, Alberto (comp.), *Antología del género chico*, Madrid, Cátedra, 2005.
Rubio Jiménez, Jesús, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
Rubio Munt, José Luis, «Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como ejemplo», *D'Art*, n.º 21, 1995.

—, «Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile», en L. Fernández Colorado y P. Couto (comps.), 2001.
Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
—, Evelyne Ricci y Marie Salgues (comps.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.
Salt, Barry, *Film Style and Technology, Theory and Analysis*, Londres, Starword, 1992.
Salvador Marañón, Alicia, *De ¡Bienvenido Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.
Samper, Edgard, «Orden y desorden en el teatro burgués finisecular: la herencia de la alta comedia en la obra de José Echegaray», en S. Salaün, E. Ricci y M. Salgues (comps.), 2005.
Sanabria Sing, Carolina, «El tríptico negro de Bigas Luna: el cine erótico en Bilbao, Caniche y Angustia», *Reflexiones*, vol. 86, n.º 2, 2007.
Sánchez, Sergi, «Programa doble para un cine incierto», en J. Gracia y D. Ródenas (comps.), 2009.
Sánchez Alarcón, Inmaculada, *La Guerra Civil española y el cine francés*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2005.
Sánchez Barba, Francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.
Sánchez-Biosca, Vicente, «Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950», en F. Llinás (comp.), 1989.
—, *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1995.
—, *Luis Buñuel: Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999.
—, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.
—, *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006a.
—, (comp.), *Emigrantes, inmigrantes, exiliados*, Valencia, Diputació de Valencia, 2006b.
—, «Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa al hilo de 1950», presentada en el congreso *La identidad española en el siglo* XX*: discursos y prácticas*, Valencia, 22-24 de noviembre de 2010.
—, y Rafael Rodríguez Tranche, *No-Do: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001.
Sánchez Salas, Daniel, *Historias de luz y papel*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 2007.
Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

—, *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996.
—, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 2004 (1.ª ed., 1988).
—, «Dalí-Buñuel. Encuentros y desencuentros», en AA. VV., 2007.
Santolalla, Isabel, «Los últimos de Filipinas», en A. Mira, 2005.
Savater, Fernando, «Riesgos de la iniciación al espíritu», *La Ortiga*, nos 42-44, 2003 (1.ª ed., 1976).
Schwartz, Ronald: *The Great Spanish Films: 1950-1990*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1991.
Semprún, Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 2011 (1.ª ed., 1993).
Serrano, Carlos, y Serge Salaün (comps.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.
Shubert, Adrian, *A Social History of Modern Spain*, Londres, Unwin Hyman, 1990 (trad. cast.: *Historia social de España, 1800-1990*, San Sebastián, Nerea, 1990).
Silva, Emilio, *Las fosas de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
Simbor, Vicent, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, Valencia/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions Abadia Montserrat, 2005.
Smith, Paul Julian, *The Moderns. Time Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
—, *Contemporary Spanish Culture: TV, Fashion & Film*, Cambridge, Polity Press, 2003.
Sopeña, Andrés, *El florido pensil: memoria de la escuela nacionalcatólica*, Barcelona, Crítica, 1994
Soto, Begoña, «Extrañezas posibles. A propósito de procedencias y caminos de algunas de las primeras imágenes animadas entre España y Portugal», en I. Lahoz, 2010.
Steiner, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1992 (1.ª ed., 1971).
Strauss, Frédéric, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid, Akal, 2001.
Strauven, Wanda (comp.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
Suárez Fernández, José Carlos, «Emigración y turismo en el cine español de los sesenta. El caso de La piel quemada», en J. Pérez Perucha, J. Gómez Tarín y A. Rubio Alcover, 2009.
Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia: sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.
Téllez, José Luis, «De historia y de folklore (notas sobre el segundo período de Cifesa)», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 4, 1990.
Tharrats, Juan Gabriel, *Los quinientos films de Segundo de Chomón*, Zaragoza,

Prensas Universitarias de Zaragoza, 1988.
Thompson, Kristin, y David Bordwell, *Film History, An Introduction*, Boston, McGraw Hill, 2003 (2.ª ed).
Todorov, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, París, Arléa, 1999 (trad. cast.: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000).
Torreiro, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, 1995.
—, y Josetxo Cerdán (comps.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
Trécourt, François, «Introduction», en A. Malraux, 1996.
Triana-Toribio, Núria, *Spanish National Cinema*, Londres, Routledge, 2003.
Unamuno, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1940 (1.ª ed., 1914).
Utrera, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.
—, *Azorín: periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.
Val del Omar, José, *Escritos de técnica, poética y mística*, Barcelona, Ediciones La Central, 2010.
Vanderwood, Paul J., *Juarez*, Madison, Warner Bros., 1982.
Vázquez de Parga, Salvador, *Héroes y enamoradas: la novela popular española*. Barcelona, Ediciones de Tebeos, 2000.
Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen, 1971.
Vidal, Belén, «Memories of Underdevelopment. Torremolinos 73, Cinephilia and Filiation at the Margins of Europe», en D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal (comps.), 2010.
Vidal-Beneyto, José, «Almodóvar políticamente correcto», *El País*, 3 de noviembre de 1999.
Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
Vinyes, Ricard, Montse Armengou, y Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona, Debolsillo, 2003.
Vogel, Amos, *Film As a Subversive Art*, Londres, C. T. Editions, 2005 (1.ª ed., 1974).
Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Londres/Nueva York, I. B. Taurus, 2006 (1.ª ed., 1983).
Woods, Eva, «From Rags to Riches: the Ideology of Stardom in Folkloric Musical Comedy Films of the Late 1930s and 1940s», en A. Lázaro Reboll y A. Willis (comps.), 2004.
Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, Nueva York, P. Dutton & Co., 1970.
Yraola, Aitor, *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
Zumalde, Imanol, «Surcos», en J. Pérez Perucha (comp.), 1997.

Zunzunegui, Santos, *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
—, «Duende y misterio de Cesáreo González», en J. L. Castro y J. Cerdán (comps.), 2005.

Notas

[1] Eduardo Mendoza, 2001, págs. 329-330. <<

[2] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, 1994. <<

[3] George Steiner, 1992, pág. 174. <<

[4] Steven Pinker, 2011. <<

[5] Miriam Hansen, 1999, pág. 60. <<

[6] «Boletín de las Primeras Conversaciones Cinematográficas nacionales. Llamamiento», firmado entre otros por Basilio Martín Patino, Juan Antonio Bardem, Paulino Garagorri, Eduardo Ducay y otros, en Jorge Nieto y Juan Miguel Company (comps.), 2006, pág. 284. <<

[7] Esteve Riambau, 2007a, págs. 260-261. <<

[8] Véase Serafín Fanjul, 2012, págs. 23 y sigs. <<

[9] Sandra Álvarez Molina, 2006, pág. 302. <<

[10] Édouard Manet, 2003, pág. 57. <<

[11] La primera proyección en Barcelona se suele fechar a finales de ese mismo año. <<

[12] Thierry Lecointe, 2007, pág. 167. <<

[13] Véase Joan M. Minguet, 2008, págs. 26 y sigs. <<

[14] Adrian Shubert, 1990, pág. 200. <<



[15] Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 1995, pág. 11. <<

[16] Fructuós Gelabert, 1992, pág. 112. Las memorias de Gelabert, uno de los pocos testimonios de cineastas de la época, son una fuente, sin embargo, muy dudosa según algunos especialistas como Joan M. Minguet, 2010, pág. 9. <<



[17] Sobre la logística de la entrada del cine en España véase, entre otros, Begoña Soto, 2010, págs. 85-92. <<

[18] Julio Pérez Perucha, 1995, págs. 29-30. <<

[19] Según Minguet (2008, pág. 48), no hay constancia de que las películas de Chomón fueran estrenadas en España y su influencia en Barcelona en ese momento es nula, lo que contradice los poco fiables testimonios (según este mismo autor) de Gelabert. <<

[20] Juan Gabriel Tharrats, 1988, pág. 17. <<

[21] Fructuós Gelabert, 1992, págs. 119-120. <<

[22] Tituladas respectivamente *How a French Nobleman got a Wife through «The New York Herald» Personal Column* (Vitagraph) y *Meet Me at the Fountain* (Lubin). <<

[23] Charles Musser, 1994, pág. 389. <<

[24] Antonia del Rey Reguillo, 2009, págs. 32 y sigs. <<

[25] Alejandro Montiel, 2010, pág. 236. <<

[26] Barry Salt, 1992, pág. 88. <<

[27] Palmira González, 1997, págs. 28-30. La autora pone en cuestión la adscripción del filme (y del resto de películas del estilo) a una hipotética corriente de *film d'art* desde un punto de vista sociológico. Según ella, «ni obedecen a un intento colectivo de signo culturalista ni pretenden apartarse radicalmente de los modelos de espectáculo popular seguidos hasta el momento» (pág. 30). <<

[28] Vicente Blasco Ibáñez, 1997, pág. 103. Es interesante observar que Blasco suele utilizar el término no como manifestación de objetividad, sino en momentos de ensoñación del protagonista, diputado en Madrid, que recuerda nostálgico sus momentos de pasión en Alzira. Véase también Azorín, 1995, pág. 45. <<

[29] Véase Juan Ignacio Lahoz, 2010. <<

[30] Pérez Perucha, 1995, pág. 31. <<

[31] Julio Pérez Perucha, 1997, «El ciego de la aldea», pág. 24. <<

[32] Sobre este efecto, véase Salt, 1992, págs. 50-51. <<

[33] Palmira González López, 2010, pág. 108. <<



[34] Esta idea proviene de los trabajos de Jonathan Crary, 1999. Para una aplicación en este tipo de películas, véase Vicente J. Benet, 2008. <<

[35] Pérez Perucha, 1995, pág. 46. Véase también Agustín Sánchez Vidal, 1996, págs. 111 y sigs. <<

[36] Román Gubern, 1994, pág. 18. <<

[37] J. M. Minguet, 2008, pág. 34. <<

[38] Algunos de los títulos estrenados en el Teatro Colón son *Baño de negros en La Habana*, *Carga de caballería española*, *Llegada de repatriados* y *Llegada del almirante Cervera a Madrid*, Josefina Martínez, 1992, págs. 48 y 50. <<

[39] Véase Ch. Musser, 1994, págs. 244 y sigs. <<

[40] D. J. O’Connor, 2000. <<



[41] La recuperación del pensamiento noventayochista por el falangismo depende esencialmente de los estudios de Pedro Laín Entralgo, 1945. <<

[42] Donde habla, entre otras cosas, del «achabacanamiento del gusto literario y artístico producido por el cine». Véase Ricardo Baroja, 1989, págs. 296-297 y 313. <<

[43] Rafael Utrera, 1981, pág. 105. <<

[44] Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (comps.), 2005, pág. 9. <<

[45] Ibíd., pág. 11. <<

[46] R. Utrera, 1981, pág. 162. <<

[47] Jesús Rubio Jiménez, 1998, pág. 158. <<

[48] R. Utrera, 1981, pág. 35. <<

[49] Véase Rafael Utrera, 1998. <<

[50] J. M. Minguet, 2008, págs. 107 y sigs. <<

[51] Ibíd., págs. 127 y sigs. <<

[52] Citado en ibíd., pág. 117. <<

[53] Jacinto Benavente, 1909, págs. 12-13. <<

[54] Ibíd., pág. 204. <<

[55] J. P. Perucha, 1995, pág. 87. <<

[56] Ibíd., pág. 131. <<

[57] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 1998, pág. 38. <<

[58] El fotograma seleccionado incluye la Cibeles frente al edificio más emblemático de Madrid durante aquellos años, el Palacio de Comunicaciones, inaugurado en 1909. Como comentario narrativo e intriga de predestinación, André y Blasco Ibáñez introducen en este momento el cruce de un carro mortuorio que pasa delante del de los toreros. <<

[59] Menciona que los filmes «*tenien per operador un francès que s'esqueia a Barcelona, un tal Chumont* [sic], *que fou més endavant tècnic d'anomenada i filmador a Itàlia de Kabiria* [sic], *de D'Annunzio*». Obviamente, su relación con Segundo de Chomón no pudo ser demasiado intensa o su memoria es poco fiable. Véase Adrià Gual, 1960, pág. 190. <<

[60] R. Utrera, 1981, pág. 37. <<

[61] J. M. Minguet, 2008, pág. 55. <<

[62] Utilizo la terminología de Roberta E. Pearson, 1992, págs. 43-51. Para la cronología del proceso, véase también B. Salt, 1992, pág. 106. <<

[63] B. Salt, 1992, pág. 90. <<

[64] Ibíd., págs. 70-71. <<



[65] Utilizo en este caso terminología del fundamental libro de Ben Brewster y Lea Jacobs, 1997. <<

[66] Carlos Serrano y Serge Salaün (comps.), 2006, pág. 59. <<

[67] Minguet, 2008, pág. 32. <<



[68] Para un análisis de estos recursos en Feuillade, véase David Bordwell, 2005, págs. 43 y sigs. <<

[69] R. Utrera, 1981, pág. 16. <<



[70] Apareció en la *Revista Catalana* entre estas fechas y fue editada finalmente en tres volúmenes en 1926. Véase Jordi Castellanos, 2007, pág. 57. <<

[71] Ibíd., pág. 60. <<

[72] Víctor Català, 1926, págs. VII y IX. <<



[73] Citado por Román Gubern, 1999, pág. 301. El libro de Gubern contiene una minuciosa descripción de todas las sesiones del Cineclub Español. <<

[74] Rafael Alberti, 1977, pág. 141. <<

[75] A finales de 1928, el precio de inscripción y primera mensualidad era de ocho pesetas y la cuota de tres pesetas mensuales, excepto en verano, que no había proyecciones. Véase R. Gubern, 1999, pág. 272. En la misma página se recoge la respuesta de su director Giménez Caballero, a la pregunta de quién formaba el público del cineclub: «Las minorías *snobs* que hay en cada país. Lectores de *El Sol*, de la *Revista de Occidente*. Gente de la Residencia, universitarios, algunos aristócratas». <<

[76] Como afirmó ya Tom Gunning en una de las primeras formulaciones de la estética de atracciones, ésta no se restringe a la primera década de la historia del cine, sino que pervive integrada en los modelos narrativos posteriores en forma de «efectos». Para un estudio en profundidad del término, véase Wanda Strauven (comp.), 2006. <<

[77] Francisco Ayala, 1929, pág. 85. <<

[78] Los datos provienen del estudio de Lorenzo Luzuriaga, *El analfabetismo en España*, Madrid, Museo Pedagógico 1920, citado en C. Serrano y S. Salaün (comps.), 2006, págs. 91-92. <<

[79] Véase Daniel Sánchez Salas, 2007, págs. 73 y sigs. También C. Serrano y S. Salaün (comps.), 2006, págs. 237-239. <<

[80] José Ortega y Gasset, 1987, págs. 52-53. <<

[81] R. Gubern, 1999, pág. 22. <<

[82] Véase J. M. Minguet, 2008, especialmente «Emulando a Shakespeare, Charlot y la alta cultura», págs. 138 y sigs. <<

[83] Véase Marcelino Jiménez León, 1998. <<

[84] Citado por Palmira González López, 1987, pág. 348. <<

[85] Véase C. Serrano y S. Salaün (comps.), 2006, pág. 148. <<

[86] Ibíd., pág. 87. <<



[87] En las que destacaban el teatro, el fútbol y los toros. Véase José María Báez, 2012. <<

[88] José Díaz Fernández, 1989, pág. 23. <<

[89] El montaje de continuidad es la técnica que pretende dar al espectador la impresión de fluidez y conexión perfecta entre los múltiples planos que suelen configurar cada escena o también entre diferentes escenas. Se apoya en la idea de *raccord* (continuidad) y afecta a todos los elementos que componen la imagen: movimientos de los personajes, dirección de sus miradas, iluminación, objetos y atrezo, desplazamientos por el encuadre, etc. Fue experimentada por D. W. Griffith y otros cineastas desde la primera década del siglo XX. Hacia 1915 ya se había convertido en el recurso dominante de montaje a escala internacional. <<

[90] Filmes de persecución. Véase capítulo 1. <<

[91] Andrés Carranque de Ríos, 1997. <<

[92] David Bordwell y Kristin Thompson, 2003, págs. 170 y sigs. <<

[93] Alberto Romero Ferrer, 2005, «Introducción», pág. 17. <<

[94] Véase Francisca Íñiguez Barrena, 1999, pág. 28. <<

[95] Serge Salaün, 1990, pág. 144. <<

[96] Véase Antonia del Rey Reguillo, 1998, págs. 39 y sigs. Por otro lado, de manera un tanto aventurada en mi opinión, Agustín Sánchez Vidal (1991, pág. 48) parece encontrar un ritmo musical de montaje en el filme. <<



[97] B. Salt, 1992. Para la tradición fílmica del *cache* como ojo de cerradura, véase pág. 50. Sobre usos tardíos de *caches* más evolucionados, págs. 131 y sigs. <<

[98] J. M. Minguet, 2008, pág. 137 <<

[99] D. Sánchez Salas, 2007, pág. 49. <<



[100] Véase Edgard Samper, 2005, «Orden y desorden en el teatro burgués finisecular, la herencia de la alta comedia en la obra de José Echegaray», págs. 43 y sigs. <<

[101] Juan A. Ríos Carratalá, 1997, pág. 11. <<

[102] D. Sánchez Salas, 2007, págs. 129-131. <<

[103] Como señala Román Gubern en su estudio del filme, ocupa los dos primeros rollos de los cinco (el segundo es la única parte perdida del filme, pero puede ser reconstruida). Véase R. Gubern, 1994, págs. 111 y 114. <<

[104] Véase Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1942, pág. 21. En la obra es como sigue:

MALVALOCA.—Yo nasí en Málaga en una casita que tenía en la puerta un arriate, y en el arriate, una marvaloca. La gente conosía mi casa por la casa de la marvaloca. Pos bueno, se secó la marvaloca, pero en lugá de la marvaloca quedé yo, que ya prinsipiaba a espigá. Y como mi casa era pa to er mundo la casa de la marvaloca, y ayí no había quedao marvaloca ninguna, pos la marvaloca fui yo. Totá, que en vé de sé una fló y de está en la puerta e la caye, fue una mosita que estaba dentro. Ya vé usté qué cosa más sensiya. Pero hay que esplicarla. <<

[105] B. Salt, 1992, pág. 157. La contratación de un cineasta como F. W. Murnau por los grandes estudios es uno de los casos más conocidos de esta moda de la cámara en movimiento. <<

[106] R. Gubern, 1994, págs. 118 y sigs. <<

[107] D. Sánchez Salas, 2007, págs. 66-138. <<

[108] Ibíd., pág. 123. <<

[109] La utilización de este tipo de imágenes podía trascender las necesidades narrativas y actuar como un reclamo, tanto para los espectadores gallegos alejados de su tierra por la emigración como incluso con finalidad de divulgación turística. A estos procesos no eran ajenas algunas de las políticas de la dictadura de Primo de Rivera y están presentes en otros filmes como, por ejemplo, *Currito de la Cruz* del propio Pérez Lugín, o *Flor de espino* (Jaime Ferrer, 1925) para promocionar las bellezas de la isla de Mallorca. Puede verse al respecto Antonia del Rey Reguillo, 2007, págs. 67 y sigs. Por último, no hay que dejar de lado la vertiente de reivindicación regional o local que implica este tipo de imágenes en las películas de *tono identitario*, como veremos un poco más adelante. <<

[110] Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán, 2007. <<

[111] Ibíd., pág. 43. <<

[112] Ibíd., pág. 58. <<

[113] Véase Luis Fernández Colorado, 1997, págs. 63 y sigs. <<

[114] L. Fernández Colorado y J. Cerdán, 2007, pág. 86. <<

[115] Ibíd., págs. 89-91 <<

[116] Ibíd., pág. 94. <<

[117] Fèlix Fanés, 1989, págs. 49-51. <<

[118] L. Fernández Colorado y J. Cerdán, 2007, págs. 96-97. <<

[119] Previamente, el aparato adquirido por Feliciano Vítores fue empleado también, a lo largo de 1928, para grabar discursos del dictador Miguel Primo de Rivera, así como de otros personajes ilustres como Ramón Gómez de la Serna (el ya referido como *El orador*), Juan de la Cierva o José Ortega y Gasset. Véase Luis Fernández Colorado, 1996, pág. 69. <<

[120] Román Gubern, 1995, «El cine sonoro, 1930-1939», págs. 129-132. <<



[121] Véase Florentino Hernández Girbal, 1992 y fundamentalmente el libro de Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, 1991. <<

[122] Véase J. Pérez Perucha, 1995, págs. 100 y sigs. Véase también: Marta García Carrión: «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931» en *Nuevos horizontes del pasado*. Santander, Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, 2010. <<

[123] R. Gubern, 1995, pág. 130. <<

[124] A. Sánchez Vidal, 1991, págs. 136-137. <<

[125] Ibíd. <<

[126] Sobre la recepción de *La aldea maldita* como filme social, ibíd., págs. 129-130.
<<



[127] Un imprescindible estudio del nacionalismo de Florián Rey y concretamente de *La aldea maldita*, es el de Marta García Carrión, 2007, págs. 88-94. <<

[128] Alejandro Quiroga, 2007. <<

[129] Jordana Mendelson, 2005, págs. 4 y sigs. <<

[130] Ibíd., pág. 25. <<

[131] D. Sánchez Salas, 2007, págs. 90-93. <<

[132] Eduardo González Calleja, 2005, págs. 200 y sigs. Véase también Marta García Carrión, 2010, págs. 85-103. <<

[133] Véase D. Sánchez Salas, 2007, pág. 21. <<

[134] C. Serrano y S. Salaün (comps.), 2006, pág. 72. <<

[135] Véase capítulo 1. <<

[136] J. Pérez Perucha, 1991, pág. 107. <<

[137] Ignacio Lahoz, 1990, pág. 51. <<

[138] Román Gubern, 1995, pág. 130. <<

[139] George Mosse, 2005, pág. 135. <<

[140] Para el campo del cine, sigue siendo muy ilustrativa la aportación al respecto de Román Gubern, 1977a, págs. 124 y sigs. También Valeria Camporesi, 1997, págs. 139 y sigs. <<

[141] M. García Carrión, 2010, pág. 101. <<



[142] Un recorrido sobre el papel central de Rey en esta polémica se encuentra en Gubern, 1977a, págs. 125-126 y en M. García Carrión, 2007, págs. 87 y sigs. <<

[143] Florián Rey, 1944; reproducido por A. Sánchez Vidal, 1991, pág. 362. Para una explicación del sentido de la palabra *racial* en el nacionalismo español franquista, véase capítulo 4. <<

[144] Véase por ejemplo el minucioso estudio de Juan Carlos de la Madrid, 1994. <<

[145] S. Salaün, 1990, pág. 152. <<

[146] Manuel Francisco Reina, 2009, pág. 29. <<

[147] José Carlos Mainer, 2006, pág. 57. <<

[148] M. Francisco Reina, 2009, pág. 28. <<

[149] R. Gubern, 1995, pág. 147. <<

[150] Ibíd., pág. 137. <<

[151] Se ha relacionado la película con la zarzuela estrenada en 1909 *La alegría del batallón*, con música de José Serrano y letra de Arniches y Félix Quintana, aunque del argumento de aquella obra sólo se pueden relacionar muy vagamente algunos elementos secundarios. En realidad, parece deber más a la precedente y exitosa *La hija de Juan Simón*, como también afirma Gubern, ibíd., pág. 138, a pesar de que en los títulos de crédito se afirme que la película está escrita para el cine por el propio Arniches. <<

[152] Rápida adaptación al cine de la exitosa zarzuela estrenada en 1930 y compuesta por José Serrano (música) y Juan José Lorente (texto). La adaptación fílmica contó con arreglos sobre la partitura original de Daniel Montorio. <<

[153] Jorge Gorostiza, 1997, pág. 36. <<

[154] Carlos Serrano, 2006, pág. 35. <<

[155] José Gutiérrez Solana, 1972, pág. 77. <<

[156] Brigitte Magnien, 2006, págs. 135 y sigs. <<

[157] Miguel de Unamuno, 1940, pág. 110. <<

[158] Román Gubern y Paul Hammond, 2009, pág. 170. <<



[159] Este estudio, cuyo título original es *Las Jurdes: étude de géographie humaine*, ha sido publicado en 2006 por Editora Regional de Extremadura. <<

[160] Eugenio Otero (comp.), 2006, pág. 13. <<

[161] Sandie Holguin, 2002, pág. 56; véase también E. Otero, 2006, pág., 25. <<

[162] Las lecturas preferidas eran los *Episodios nacionales* de Galdós y las obras de Valera, Dickens, pero también autores más modernos como H. G. Wells o Erich Maria Remarque. Véase J. C. Mainer, 2006, pág. 78. <<

[163] E. Otero, 2006, «Presentación», pág. 28. <<

[164] Román Gubern, 2004, pág. 25. <<

[165] Véase J. Mendelson, 2005, págs. 107 y sigs. <<



[166] Testimonios sobre estas reacciones por parte de sus protagonistas se pueden encontrar en el documental *Las Misiones Pedagógicas* (Gonzalo Tapia, 2007). <<

[167] La dimensión del cine como instrumento pedagógico estaba presente en debates que se pueden remitir a los años diez, sobre todo desde posturas hostiles como la de los *noucentistes* catalanes, que veían en el controlado uso pedagógico el único valor del cinematógrafo; véase J. M. Minguet, 2008, págs. 115 y sigs. <<

[168] R. Gubern, 1999, pág. 332. <<

[169] Ernesto Giménez Caballero, 1986. <<

[170] Véase capítulo 6. <<

[171] Patrick Bureau, 1963, pág. 165, citado por R. Gubern y P. Hammond, 2009, pág. 185. <<

[172] Véase Javier Herrera, 2006, págs. 135 y sigs. <<

[173] Max Aub, 1985, pág. 77. <<

[174] Véase Mercé Ibarz, 2000, págs. 69 y sigs. <<

[175] Véase R. Gubern y P. Hammond, 2009, págs. 182-183. <<

[176] Ibíd., págs. 186-188. <<

[177] Véase Emeterio Díez Puertas, 1999, págs. 34 y sigs. Véase también el imprescindible libro de Vicente Sánchez-Biosca y Rafael Rodríguez Tranche, 2011. <<

[178] Julio Montero y María Antonia Paz, 2009, pág. 259. Véase también E. Díez Puertas, 1999, pág. 42. <<

[179] Véase Félix Monguilot-Benzal, 2007, págs. 153 y sigs. <<

[180] Inmaculada Sánchez Alarcón, 2005, págs. 122 y sigs. <<

[181] Vicente Sánchez-Biosca, 2006a, págs. 77 y sigs. <<

[182] Robert Capa, 1938. <<

[183] Daniel Kowalsky, 2003, pág. 252. <<



[184] Sobre el papel del Komintern y de Münzenberg en París, véase también I. Sánchez Alarcón, 2005, págs. 250 y sigs. <<

[185] R. Gubern y P. Hammond, 2009, págs. 300-320. <<

[186] En su libro *Documenting Spain*, Jordana Mendelson ofrece un interesante ejemplo de apropiación y montaje para construir sentidos diferentes en la propaganda del momento a través del uso de una foto de una sesión de cine de las Misiones Pedagógicas (mostrando al público asombrado) en un cartel de propaganda de Gonzalo Alonso sobre los bombardeos que convierte esa emoción en temor ante las bombas que caen. J. Mendelson, 2005, págs. 114-116. <<

[187] Sobre el motivo del bombardeo, véase también Sonia García López, 2010, págs. 32 y sigs. Esta secuencia toma de todos modos su referencia del montaje de *Sobre los Sucesos de España*, n.º 10 (debo la indicación a Rafael Rodríguez Tranche). <<

[188] M. Aub, 1985, pág. 79 <<

[189] V. Sánchez-Biosca, 2006a, págs. 41-42. <<

[190] «Y esta masa que ha de ser moldeada en el espíritu, lo será en correspondencia y ayuda, en su materia. Como la verdad en la Arquitectura, que ama mucho la claridad y desnudez; porque lo que no es así no es verdad, ha de ser la expresión material de la verdad política […]. Un conjunto de hombres sin centros ni ejes (sin pies ni cabeza) se descompone en una serie de sensaciones y tendencias sin razonamiento, a los que se combate únicamente con la intolerancia de una concepción orgánica del conjunto. Ejes de funcionamiento y ejes de simetría», Sección de Actos Públicos y Propaganda, «La dialéctica de la forma en el acto político», *Sí*, n.º 61, 28 de febrero de 1943, citado por Ángel Llorente Hernández, 1995, págs. 48-49. <<

[191] La escena aparece con un nuevo añadido, la presencia por montaje de un plano en el que aparece Marcel Rosenberg, embajador de la Unión Soviética, como si hubiera asistido a los hechos e incluso hubieran sido instigados por él. Para una interpretación, véase V. Sánchez-Biosca, 2006a, págs. 49 y 50. <<



[192] Existe una traducción castellana: *Elogiemos ahora a hombres famosos: tres familias de arrendatarios*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994. <<

[193] Véase J. Mendelson, 2005, págs. 116 y sigs. <<

[194] Max Aub, 1989, pág. 39. <<

[195] I. Sánchez, 2005, pág. 286. Véase también François Trécourt, 1996, pág. 7. <<

[196] Según Ilia Ehrenburg, este anécdota fue la primera idea para el filme y le ocurrió realmente a Malraux, que comandó en España una escuadrilla de aviones franceses en la Guerra Civil. Véase M. Aub, 1989, pág. 40. <<

[197] José Cabeza, 2009, págs. 129 y 133. <<

[198] Ibíd., págs. 145-147. <<

[199] Ibíd., pág. 79. <<

[200] Ilia Ehrenburg, 1998, pág. 97. <<

[201] Daniel Kowalsky, 2008, pág. 56. <<

[202] Véase S. Holguin, 2002, pág. 173. <<



[203] Para un resumen de las bases estéticas del teatro anarquista, véase Lily Litvak, 2001, pág. 269. <<

[204] Para la reconstrucción del filme, véase Ferràn Alberich, 1993. <<

[205] Armand Guerra, 2005, págs. 35-36 y sigs. <<

[206] Francisco Agramunt Lacruz y Juan A. Ríos Carratalá, 2008, págs. 58 y sigs. <<

[207] Román Gubern, 1981, págs. 24-25. <<

[208] Rosa Álvarez y Ramón Sala, 2000, pág. 23. <<



[209] Para detalles sobre la política alemana en relación con el cine español, véase Marta Muñoz Aunión, 2010, págs. 107 y sigs. <<

[210] E. Díez Puertas, 1999, pág. 36. <<

[211] R. Gubern, 1981, pág. 28. Gubern extrae la idea de David Stewart Hull, *Film in the Third Reich*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1969, pág. 128. <<

[212] R. Gubern, 1994, pág. 299. Véase también planteado en Manuel Nicolás Meseguer, 2004. <<

[213] Alberto Elena, 2010, págs. 34-35. <<



[214] Esta idea de *metamorfosis* fue expuesta por Juan Miguel Company, 1990, pág., 14. <<

[215] Ibíd., pág. 19. <<

[216] Marta Muñoz Aunión, 2004, págs. 40-41. <<

[217] *Ya*, 19 de octubre de 1939, citado por R. Gubern, 1994, pág. 307. <<

[218] Henry Jenkins, 1992. <<



[219] Para un estudio ejemplar del *Noticiario español*, véase R. Rodríguez Tranche y V. Sánchez-Biosca, 2011. <<

[220] Ángel Llorente Hernández, 2002, pág. 52. Véase también del mismo autor, el imprescindible *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, 1995. <<

[221] Rafael Rodríguez Tranche, 2002, págs. 82-83. <<

[222] De hecho, los propios realizadores lo consideraban insuficiente para reflejar la magnitud del acto y anunciaban en el primer cartel que abría la película: «El próximo estreno de un documental más extenso y detallado del mismo grandioso acontecimiento», que, por cierto, no llegó a realizarse. <<

[223] En el artículo de R. Rodríguez Tranche, compara este filme con *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939) realizado por Cifesa ese mismo año siguiendo el célebre poema «Marcha triunfal» de Rubén Darío, y que consigue una monumentalización de la figura de Franco fundiendo en el mismo plano las imágenes del desfile con una de las fotografías *estáticas* oficiales de Franco. R. Rodríguez Tranche, 2002, pág. 87. <<

[224] Victor Klemperer, 2001, pág. 31. <<

[225] Véase, por ejemplo, J. C. Mainer, 2006, págs. 203-204. <<

[226] Vicente Sánchez-Biosca y Rafael Rodríguez Tranche, 2001, pág. 240. <<

[227] Gregorio Morán, 1998, pág. 413. <<

[228] Vicente Sánchez-Biosca, 2006a, pág. 24. <<

[229] En este sentido, para R. Rodríguez Tranche y V. Sánchez-Biosca la película parece mostrar, también estructuralmente, una correspondencia directa con modelos propagandísticos tan celebrados como *El acorazado PoteMarkin* (1925), en 2011, págs. 367-372. <<

[230] V. Sánchez-Biosca, 2006a, pág. 114. <<

[231] El tema de la aproximación de dos enemigos unidos finalmente por la muerte ya había sido tratado por Neville en *Frente de Madrid*, aunque en este caso la intervención de la censura fue también determinante para corregir esta condescendencia con el enemigo. Véase la excelente biografía de Neville de Juan Antonio Ríos Carratalá, 2007, págs. 259 y sigs. <<

[232] Alberto Elena, «¿Quién prohibió Rojo y negro?», 1997, pág. 72. <<

[233] José Luis Castro de Paz, 2002, pág. 48. <<

[234] David Bordwell, en Bordwell, J. Steiger y K. Thompson, 1985, págs. 343-344. Véase también B. Salt, 1992, pág. 229, sobre todo por el retorno a las lámparas de arco evolucionadas durante esos años. <<

[235] Figurativamente, recuerda las elaboradas por Slavko Vorkapich para películas como en *Los violentos años veinte* (The Roaring Twenties, Raoul Walsh, 1939), por cierto, otro filme con denso mensaje político. <<

[236] Román Gubern, 1977b. <<

[237] Nancy Berthier, 1998, págs. 29 y 32. <<

[238] Ramiro de Maeztu, 1941, pág. 304. <<

[239] El hecho de que la película fuera producida por un organismo oficial y no una productora privada permitió un control más directo de su elaboración. Véase N. Berthier, 1998, pág. 33. <<

[240] Sebastià Gasch, 1948, págs. 126-127. <<



[241] Para el tratamiento del 18 de julio en el cine de ficción del primer franquismo, véase V. Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, 2001, págs. 325 y sigs. <<

[242] Según Román Gubern, esta idea ya estaba presente en otro libro de Franco, *Marruecos. Diario de una bandera*, de 1922. En él, ante la contemplación de unos legionarios desfilando, escribe: «Es ante el desfile de estos recios soldados cuando se siente la grandeza de la raza», en R. Gubern 1977b, pág. 110. <<

[243] V. Sánchez-Biosca y R. Rodríguez Tranche, 2001, pág. 259. <<

[244] Borja de Riquer, 2010, pág. 6. <<

[245] Ibíd. <<

[246] V. Sánchez-Biosca y R. Rodríguez Tranche, 2001, pág. 530. <<

[247] Para un análisis de este prólogo, ibíd., págs. 259 y sigs. Véase también Vicente J. Benet, 2002, págs. 31-51. <<

[248] La presentación, con la característica prosodia del *Noticiario*, ya incluye una apelación directa a la misión del trabajador: «En el Palacio de El Pardo, como en otro tiempo en su cuartel general, el jefe del Estado español, Caudillo victorioso de nuestra guerra y de nuestra paz, reconstrucción y trabajo, se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro pueblo. Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle. Y lo mismo que él dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y prudencia de gobernante, a mantener nuestra patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno, en su esfera de acción y de trabajo, ha de seguir esta línea de conducta sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada y que en definitiva redundará en el beneficio de nuestra nación y de nuestro pueblo». <<



[249] Véase Ernst Jünger, 1990. Véase también, Lion Murard y Patrick Zylberman (comps.), 1978. <<

[250] V. Sánchez-Biosca y R. Rodríguez Tranche, 2001, págs. 329 y sigs. <<

[251] Josep Pla, 1980, pág. 44. <<

[252] Ibíd., pág. 46. <<

[253] J. L. Castro de Paz, 2002, pág. 55. <<

[254] B. de Riquer, 2010, págs. 139 y sigs. <<

[255] Véase Jordi Gracia, 2004. <<

[256] Carlos Fernández Heredero, 1993, pág. 36. <<

[257] F. Fanés, 1989, págs. 164-165. <<

[258] *Memoria de Cifesa Producción 1942*, citada en ibíd., pág. 166. <<

[259] José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (comps.), 2005, págs. 43-45. <<

[260] B. de Riquer, 2010, págs. 255 y sigs. <<

[261] Véase Steven Ricci, 2008, págs. 60 y sigs. Véase también C. Fernández Heredero, 1993, págs. 38-43. <<

[262] José Luis Castro de Paz, 2002, pág. 31. <<

[263] José Enrique Monterde, 1995, pág. 193. <<



[264] Recogidas en dos órdenes ministeriales de febrero de ese año; véase R. Gubern, 1981, págs. 190 y sigs. <<

[265] Armand Balsebre, 2002, vol. 2, págs. 10 y 26 y sigs. <<

[266] B. de Riquer, 2010, pág. 333. <<

[267] María Luisa Burguera, 1998, pág. 34. <<

[268] Se denomina así a la comedia de enredo de corte romántico típica del período. <<

[269] Áurea Ortiz Villeta, 2001, pág. 115. <<

[270] Eduardo García Maroto, 1988, pág. 136. <<

[271] F. Fanés, 1989, pág. 216. <<

[272] Véanse otros ejemplos de temas de comedia en Á. Ortiz Villeta, 2001, págs. 118 y sigs. <<

[273] F. Fanés, 1989, págs. 190-193. <<

[274] Véase para otro caso semejante J. L. Castro de Paz, 2002, pág. 89. <<



[275] Sobre el tema del ascenso social, la confusión de identidades y la importancia de los decorados y ambientes lujosos, véase F. Fanés, 1989, págs. 216 y sigs. <<



[276] Juan José Montijano Ruiz, 2010, pág. 132. Para la influencia del cine musical americano en este modelo, pág. 125. <<

[277] Los otros autores fueron Federico Vázquez Ochando y José M. Irueste. <<

[278] B. Salt, 1992, pág. 235. <<

[279] Eva Woods, 2004, pág. 46. <<

[280] A. Balsebre, 2002, pág. 184. <<



[281] Para las significativas transformaciones del texto original en el filme, véase J. L. Castro de Paz, 2002, pág. 101. <<

[282] F. Fanés, 1989, pág. 209. <<



[283] Para un resumen de estos planteamientos, véase José Antonio Pérez Bowie y Fernando González García, 2010, págs. 70-74. <<

[284] R. Gubern, 1981, pág. 102. <<

[285] E. García Maroto, 1988, pág. 25. Maroto encuentra esta relación en el filme *Boda en Castilla* de Manuel Augusto García Viñolas (1941). <<

[286] Según A. Sánchez Vidal, también incorporaría una cierta inspiración en Dovjenko, 1991, pág. 200. <<

[287] Véase Vicente Sánchez-Biosca, 1989, págs. 64-67. <<

[288] Citado por A. Sánchez Vidal, 1991, pág. 273. <<



[289] Sobre los ideales estéticos defendidos por los críticos de cine del Régimen, véase José Enrique Monterde, 2001, págs. 59 y sigs. <<

[290] Á. Llorente Hernández, 1995, pág. 56. <<

[291] Jordi Gracia y Domingo Ródenas (comps.), 2010, pág. 53. <<

[292] J. C. Mainer, 2006, pág. 196. <<

[293] Ibíd., págs. 37 y 44. <<



[294] Sobre la latencia de una idea casi marginal de comprensión frente al dominante fanatismo durante la guerra, véase ibíd., 2006, págs. 182-183. <<

[295] Citado por A. Sánchez Vidal, 1991, pág. 278. <<



[296] Con algún involuntario anacronismo, puesto que un plano lejano del ayuntamiento de la ciudad nos permite ver ondear la bandera de la Falange. <<

[297] Véase nota 16 de este capítulo. <<



[298] Sobre la influencia del expresionismo cinematográfico y la función simbólica de la fotografía, véase José Luis Rubio Mont, 2001, págs. 137 y sigs. <<

[299] Fernando González García, 2003, págs. 75 y sigs. <<

[300] Á. Llorente Hernández, 1995, págs. 219 y sigs. <<

[301] Sobre las carencias de los equipos fotográficos del momento y del tipo de sensibilidad de película empleada, véase, por ejemplo, Francisco Llinás, 1989, «Entrevista a Alfredo Fraile», págs. 174-175. <<

[302] V. Sánchez-Biosca, 1989, págs. 68 y 83-85. <<

[303] Véase Asier Aranzubia Cob, 2007b, págs. 99 y sigs. <<

[304] Véase Kristin Thompson y David Bordwell, 2003, págs. 375-389. <<

[305] J. A. Pérez Bowie y F. González García, 2010, pág. 100. <<

[306] Fernando González, 2003. <<

[307] J. A. Pérez Bowie y F. González, 2010, págs. 314-315. <<

[308] José Antonio Pérez Bowie, 2007, pág. 191. <<

[309] Ibíd., pág. 194. <<

[310] A. Elena, 2010, pág. 107. <<



[311] Véase la conexión, por ejemplo, entre *Los últimos de Filipinas* y *Bataan* (Tay Garnett, 1943) en Isabel Santolalla, 2005, pág. 54. <<

[312] A. Elena, 2010, pág. 35. <<

[313] Un ejemplo puede ser el *Poema de la Bestia y el Ángel*, de José María Pemán. En el inicio de su tercer canto, «Las dos maldiciones», podemos leer: «La Bestia disfrazada de Cordero empieza su tarea. / La Logia y la Sinagoga deciden la batalla y lanzan su doble maldición. / Primero, contra la tierra, que el judío odia y persigue, por su amor exclusivo al oro, riqueza fluida y mobiliaria como su vida errante. / Segundo contra la Cruz, odio secular de su raza. / Se oyen estas dos maldiciones del judío y en dos cuadros breves se ve como una y otra se estrellan contra tierra de España, llena de santa tenacidad tradicional», en José María Pemán, 1939, pág. 47. <<

[314] I. Santolalla, 2005, pág. 56. <<

[315] J. A. Pérez Bowie y F. González García, 2010, págs. 120-121. <<

[316] Valeria Camporesi, 1994, págs. 40 y sigs. <<

[317] David Welch, 2006, págs. 138 y sigs. <<

[318] S. Ricci, 2008, págs. 91 y sigs. <<

[319] Paul J. Vanderwood, 1982, pág. 28. <<

[320] R. Gubern, 1981, pág. 128. <<

[321] José Luis Téllez, 1990, págs. 56-57. <<

[322] Véase Luis Mariano González González, 2009, págs. 127-128. Véase también G. Morán, 1998, págs. 254-257. <<

[323] Alberto Mira, 2004, pág. 67. Véase también L. M. González González, 2009, y Vicente Sánchez-Biosca, 2010. Agradezco al autor haberme permitido el acceso a una copia de este trabajo inédito. <<

[324] F. Fanés, 1989, págs. 223 y sigs. <<

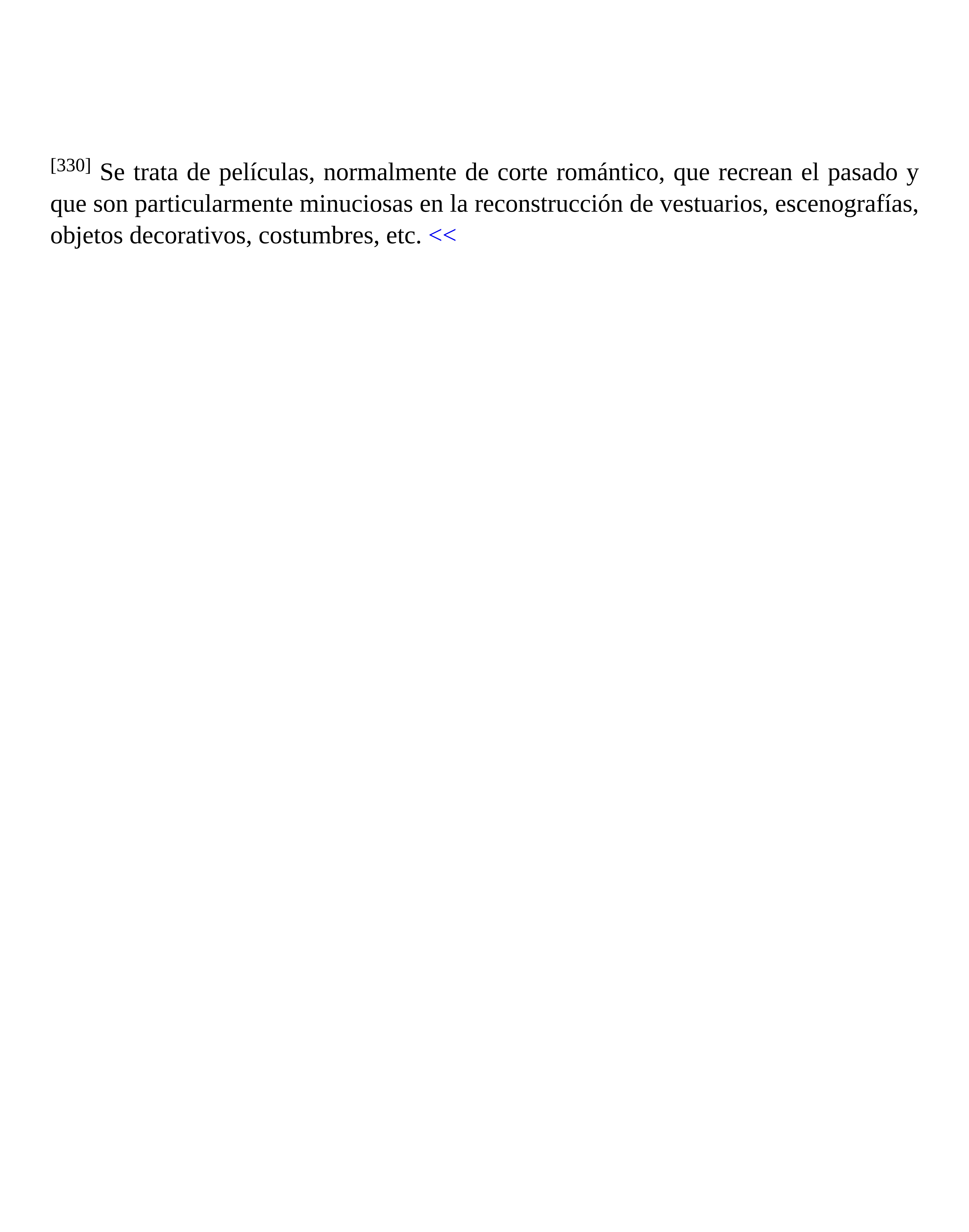
[325] V. Camporesi, 1994, pág. 120. <<

[326] Véase L. M. González González, 2009, pág. 51. Véase también G. Morán, 1998, págs. 254-257. <<

[327] Javier Hernández Ruiz, 2001, pág. 131. <<

[328] L. M. González González, 2009, pág. 49, menciona también una ópera del mismo título de J. M. Arroitajauregui. <<

[329] L. M. González González cita algunos de estos referentes en sus análisis de cada película. Un recorrido más detallado de varios ejemplos, junto con una reflexión sobre funcionamiento textual, aparece en V. Sánchez-Biosca, 2010. <<



[330] Se trata de películas, normalmente de corte romántico, que recrean el pasado y que son particularmente minuciosas en la reconstrucción de vestuarios, escenografías, objetos decorativos, costumbres, etc. <<

[331] J. L. Rubio Mont, 2001, págs. 137 y sigs. <<

[332] Pedro Porcel, 2010, págs. 112 y sigs. <<

[333] Salvador Vázquez de Parga, 2000, pág. 38. <<

[334] José M.ª Candel, 1993, págs. 35 y 36. <<

[335] Ibíd., pág. 53. <<

[336] Jo Labanyi, 2002, pág. 42. <<



[337] Véase a este respecto el interesante análisis de historia oral sobre la experiencia de una espectadora en Esther Gómez-Sierra, 2004, págs. 92 y sigs. <<

[338] Ibíd., pág. 105. <<

[339] S. Vázquez de Parga, 2000, págs. 203-204. <<

[340] Véase Andrés Amorós, 1968, pág. 45. <<

[341] Juan Antonio Ramírez, 1975, págs. 60 y sigs. <<

[342] A. Balsebre, 2002, vol. 2, pág. 102. <<

[343] Ibíd., pág. 249. <<

[344] J. Labanyi, 2002, págs. 47-49. <<

[345] A. Amorós, 1968, pág. 44. <<

[346] Véase J. L. Téllez, 1990. Véase también J. L. Castro de Paz, 2002, pág. 140. <<

[347] V. Sánchez-Biosca, 2010, pág. 10. <<



[348] José Luis Rubio Munt, 1995, pág. 124. Sobre la influencia de la pintura barroca en Fraile, véase también, V. Sánchez-Biosca, 1989, pág. 69. <<

[349] L. M. González González, 2009, págs. 224 y sigs. <<

[350] Eva Parrondo-Coppel, 1996, pág. 3. <<

[351] José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, 2011, pág. 40. <<

[352] J. Gracia y D. Ródenas (comps.), 2010, pág. 48. <<

[353] Carmen Laforet, 2004, pág. 26. <<

[354] J. Gracia y D. Ródenas (comps.), 2010, pág. 363. <<

[355] V. Sánchez-Biosca, 1989, pág. 85. <<

[356] J. A. Pérez Bowie y F. González, 2010, pág. 88. <<

[357] Carmen Arocena, 1999, pág. 106. <<

[358] J. A. Pérez Bowie y F. González, 2010, págs. 248-250. <<

[359] Juan Antonio Bardem, 2002, pág. 288. <<

[360] J. Labanyi, 2002, págs. 42 y sigs. <<

[361] J. L. Castro de Paz y J. Cerdán, 2011, pág. 82. <<

[362] J. A. Pérez Bowie y F. González, 2010, págs. 29 y 32. <<

[363] Anne-Marie Jolivet, 2003, pág. 215. <<

[364] José Enrique Monterde, 2006, pág. 59. <<

[365] Javier Cercas, 2002. Véase también J. Gracia, 2004, pág. 28. <<

[366] José María García Escudero, 2006a, pág. 205. <<

[367] J. A. Pérez Bowie y F. González, 2010, pág. 81. <<

[368] Es bien conocido que con una célebre intervención de la censura franquista en forma de una *voice over* superpuesta sobre las imágenes finales dando un mensaje esperanzador y redentorista que no tenía nada que ver con el cierre original del filme. <<

[369] Vicent Simbor, 2005, págs. 71-72. <<

[370] J. Gracia y D. Ródenas, 2010, pág. 449. <<

[371] *Primer Plano*, n.º 745, 23 de enero de 1955 (extraigo la cita de J. A. Pérez Bowie y F. González García, 2010, pág. 70). <<

[372] V. Sánchez-Biosca, 1989, pág. 77. <<

[373] Luis García Berlanga, 2006, pág. 249. <<



[374] Para un detallado y documentado recorrido por todos estos procesos, véase Alicia Salvador Marañón, 2006, págs. 161 y sigs. <<

[375] En realidad, antes de la llegada de la democracia no hay apenas mujeres incorporadas como directoras a la industria del cine español, exceptuando quizás (en realidad fue bastante marginal) a Rosario Pi, cuya obra se desarrolló en los años treinta, aunque sus películas se han perdido. En el campo del corto, del documental o del cine marginal sí que podemos encontrar unos pocos casos representativos, entre los que destacan Cecilia Bartolomé o Helena Lumbreras. Para un recorrido sobre la obra de Mariscal y el resto de mujeres directoras del cine español, véase Susan Martin-Márquez, 1999. <<

[376] Sobre la importancia de la vivienda popular, véase, J. A. Ríos Carratalá, 1997, págs. 83 y sigs. <<

[377] Imanol Zumalde, 1997, pág. 296. <<

[378] Ibíd. <<

[379] J. L. Castro de Paz y J. Cerdán (2011, págs. 97 y sigs.) colocan precisamente *El inquilino* como uno de los eslabones principales que conducirán hacia el cine que representarán las ácidas películas de Marco Ferreri o Luis García Berlanga de los sesenta. <<

[380] E. Riambau, 2007a, pág. 211. Para la cuestión del realismo como política cultural de PCE, véanse págs. 208 y sigs. <<

[381] Carta a Juan Antonio Pérez Millán. Documento recogido en J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006, pág. 419. <<

[382] Ibíd., pág. 19. <<

[383] Las conclusiones eran más prolijas y dedicaban epígrafes específicos a desarrollar los grandes ejes de reflexión: «Obstáculos de nuestro cine», «El actual derecho cinematográfico español», «Problemas económicos», «Necesidad de una crítica», «Extensión cinematográfica», «Formación profesional», «Cine documental» y «Aportaciones de nuestros intelectuales». <<

[384] B. de Riquer, 2010, pág. 233. <<

[385] E. Riambau, 2007a, pág. 257. Véase también G. Morán, 1985, pág. 145. <<

[386] J. Nieto y J. M. Company (comps.), 2006, pág. 294. <<

[387] Carmen Arocena, 2011, pág. 125. <<

[388] Manuel Palacio, 2006, págs. 109 y sigs. <<

[389] J. C. Mainer, 1994, pág. 41. <<

[390] J. Gracia y D. Ródenas (comps.), 2010, pág. 458. <<

[391] J. C. Mainer, 1994, pág. 42. <<

[392] Esteve Riambau, 1990, págs. 33 y sigs. <<

[393] Steve Marsh, 2006, pág. 16. <<



[394] Para una descripción detallada de todas las fases de la película, véase A. Salvador, 2006, págs. 441 y sigs. <<

[395] Vicente Sánchez-Biosca, 1999, pág. 11. Véase también Luis Buñuel, 2004, pág. 275. <<

[396] A. Salvador, 2006, págs. 536 y sigs. <<



[397] Para un análisis de las tres noches de la primera parte de *Viridiana*, véase V. Sánchez-Biosca, 1999. <<

[398] L. Buñuel, 2004, pág. 140. <<

[399] C. Fernández Heredero, 1993, pág. 95. <<

[400] Ibíd. <<

[401] José María García Escudero, 2006b, pág. 296. <<

[402] J. A. Pérez Bowie y F. González García, 2010, págs. 110-111. <<

[403] Véase Marina Díaz, 2005, pág. 208. <<

[404] Ibíd., pág. 214. <<



[405] José Aguayo desmiente la idea extendida por el propio Orduña o Sara Montiel sobre la precariedad de la producción. Véase F. Llinás, 1989, pág. 207. <<

[406] Sara Montiel y Pedro Manuel Villora, 2000, págs. 243-251. <<

[407] En las Conversaciones de Salamanca, Fernando Fernán Gómez señaló, quizá con ironía, que se trataba del primer actor español en recibir menciones en festivales internacionales de cine. Fernando Fernán Gómez, 2006, pág. 349. <<

[408] Alberto Elena, en J. Pérez Perucha (comp.), 1997, pág. 448. <<

[409] Véase Santos Zunzunegui, 2005, págs. 192-194. <<

[410] M. F. Reina, 2009, pág. 248. <<

[411] Véase Annabel Martín, 2007, pág. 190. <<

[412] Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz subrayan el diferente tratamiento cromático o de estilo de composición del plano en la presentación de ambos personajes, 2011, pág. 183. <<

[413] Jesús García de Dueñas, 2000, pág. 209. <<

[414] J. A. Ramírez, 1975, pág. 88. <<

[415] A. Balsebre, 2002, vol. 2, págs. 243 y sigs. <<

[416] Ibíd., pág. 250. <<

[417] Véase Imperio Argentina, 2001, pág. 245. <<

[418] Balsebre, 2002, págs. 187-188. Taxi Key también dio un salto a la novela popular, aunque sin demasiado éxito, en 1949, véase S. Vázquez de Parga, 2000, pág. 177. <<

[419] S. Vázquez de Parga, 2000, pág. 225. <<

[420] E. Medina, 2000, pág. 40. <<

[421] S. Vázquez de Parga, 2000, pág. 236. <<

[422] Francesc Sánchez Barba, 2007, pág. 127. <<

[423] Como hace Carlos Fernández Heredero en «Historias de maquis…», accesible en <http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/Cine/historiasdel maquisenelcineespanol.htm> (consultado el 9 de marzo de 2012). <<

[424] Véase Vicente Sánchez-Biosca, 2006b, pág. 156. <<

[425] A. Balsebre, 2002, vol. 2, págs. 255-256. <<

[426] Véase Pedro Gutiérrez Recacha, 2010, pág. 33. <<



[427] Para las transformaciones técnicas de las lentes desde los años cincuenta y el desarrollo del zoom, véase B. Salt, 1992, págs. 244 y sigs. <<

[428] Jorge Semprún, 2011, págs. 290 y 292. <<

[429] AA. VV., 1969, págs. 23-24. <<

[430] Eugenia Afinoguénova, 2007, págs. 55-57. <<

[431] Ibíd., 2012. <<

[432] Dean MacCannell, 2003. <<

[433] Véase capítulo 3. <<

[434] Francesc Candel, 1964, págs. 341 y sigs.; véanse al respecto José Carlos Suárez Fernández, 2009, pág. 303; Esteve Riambau, 1997, pág. 642; Àngel Quintana, en Sánchez-Biosca, 2006b, págs. 34-35. <<

[435] Coincido en este aspecto con Nathan E. Richardson, 2002, pág. 72. <<

[436] Sally Faulkner, 2006, pág. 67-68. <<

[437] Ibíd., pág. 29. <<

[438] Jaime Gil de Biedma, 2010, «Carta a Joan Ferraté, 6 de abril de 1962», págs. 237-238. <<

[439] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 1999, págs. 50-53. <<



[440] Utilizo la acepción en plural planteada por Carlos Fernández Heredero y José Enrique Monterde, 2002. <<

[441] José María García Escudero, 1967, pág. 25, b. <<

[442] Pilar García Giménez, 2009, págs. 277 y 280. <<

[443] Adolfo Bellido López, 1996, pág. 60. <<

[444] J. C. Mainer, 2006, pág. 33. <<



[445] Para la inspiración del tono dramático de la película, véase Fernando Fernán Gómez, 1998, págs. 454-455. <<

[446] E. Riambau y C. Torreiro, 1999, pág. 165. <<

[447] Román Gubern, 1976, pág. 176. <<

[448] Citado en José Díaz Cuyás (comp.), 2010, pág. 23. <<

[449] Gene Youngblood, 1970, pág. 41. <<

[450] Jean Mitry, 1971, págs. 26-27. La edición española está basada en una primera versión aparecida en italiano que Mitry acabó por modificar para la definitiva francesa aparecida tres años más tarde. <<

[451] Noël Burch, 1970, sobre todo los capítulos 7 y 8, titulados significativamente «Funciones del alea» y «Estructuras de agresión». En concreto, fragmentos del capítulo de Burch dedicado al concepto del *alea* fueron reproducidos en la revista artesanal *Emergencia 1* (1972, s/p) aparecida en el contexto de los Encuentros en la sección destinada a cine experimental. <<

[452] Javier Aguirre, 1972, pág. 45. <<

[453] Javier Aguirre, 1995, pág. 27. <<

[454] J. Díaz Cuyás (comp.), 2010, pág. 23. <<

[455] Félix de Azúa, 2010, págs. 126 y 132. <<

[456] Eugeni Bonet y Manuel Palacio, 1983, pág. 10. <<

[457] Véase Juan José Lahuerta, 1999, «Deshumanización, cubismo, surrealismo», págs. 9 y sigs. <<



[458] Un minucioso estudio de los espacios de este debate se encuentra en Alfonso Puyal Sanz, 2003, especialmente el capítulo 2. <<

[459] Cyril Brian Morris, 1980, pág. 165. <<

[460] Para un buen resumen, véase Agustín Sánchez Vidal, 2007, págs. 25 y sigs. <<

[461] Véase R. Gubern, 1999, págs. 72-74. <<

[462] Ibíd., pág. 192. <<

[463] Ibíd., págs. 32-33. <<

[464] J. M. Minguet, 2008, pág. 82. <<



[465] Para un recorrido sobre este asunto en relación con *Un Chien andalou*, véase Román Gubern y Paul Hammond, 2009, especialmente págs. 11-23. <<

[466] Para este tema, véase Agustín Sánchez Vidal, 2004 (1988), especialmente págs. 267 y sigs. <<



[467] Véanse los estudios de Juan José Lahuerta y de Román Gubern, ambos en AA. VV., 2007. <<

[468] Para la referencia al motivo de *El ángelus* y el proceso asociativo inconsciente que basa el método denominado paranoico-crítico de Dalí, debe consultarse Salvador Dalí, 1978 (1963). <<

[469] Véase «La dada fotogràfica», aparecido en *Gaseta de les Arts*, 2, n.º 6, febrero de 1929. Para un buen análisis, véase J. Mendelson, 2005, págs. 43-46. <<

[470] Salvador Dalí, 1927, «Sant Sebastià». Cito la versión aparecida en Juan José Lahuerta (comp.), 2010, tomo II (documentos), pág. 72, respetando la particular escritura daliniana. <<

[471] V. Sánchez-Biosca, 2004, págs. 95-98. <<

[472] Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929, págs. 34 y sigs. <<

[473] Román Gubern, 2007, pág. 45. <<

[474] A. Sánchez Vidal, 2004, págs. 308-346. <<

[475] Como una de las célebres visiones heliométricas del «Sant Sebastià»: «Sólo con tanta objetividad cabe seguir con calma un sistema estelar […]. Me daba perfecta cuenta de que me encontraba dentro de la órbita anti-artística y astronómica del Noticiario Fox», en J. J. Lahuerta (comp.), 2010, pág. 73. <<

[476] Federico García Lorca, 1994, pág. 43. <<

[477] Asier Aranzubia Cob, 2007a, págs. 64 y sigs. <<

[478] Joaquim Romaguera i Ramió, 1991. <<

[479] Véase Horacio Fernández y Javier Ortiz Echagüe, 2010, págs. 80-81. <<

[480] Ya en 1935, con la experiencia de las Misiones Pedagógicas, Val del Omar pensaba en un grupo de *creyentes del cinema*: «Creyentes de un cinema español de cuna, de forma y de fin. Un cinema español místico, que de sus propias raíces levante y abra en las pantallas la gran flor de la humanidad española. Un cinema español vertical, en auténtico choque, frente al horizontal, materialista, escéptico de los países que hasta ahora detentaban el procedimiento. Un cinema español creyente de la médula biológica y de la vibración retenida. Un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía. Un cinema español que, encarnado en el espíritu de nuestro pueblo, nacionalice nuestros ideales», en José Val del Omar, 2010, pág. 54. <<

[481] Rafael Rodríguez Tranche, 1992, pág. 69. <<

[482] J. Val del Omar, 2010, pág. 282. <<



[483] Para un recorrido detallado de todos los dispositivos técnicos desarrollados por Val del Omar, véase R. Rodríguez Tranche, 1992. <<

[484] Amos Vogel recuerda muy impresionado la visión de *Aguaespejo granadino: la gran seguiriya* (1955) en el I Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas en su clásico *As a Subversive Art*, 2005 (1974), pág. 64. <<

[485] Pilar Parcerisas, 1998, págs. 19-21. <<

[486] J. Aguirre, 1972, pág. 50. <<

[487] K. Thompson y D. Bordwell, 2003, pág. 598. <<

[488] Mery Cuesta, 2003, pág. 197. <<

[489] Josep M.ª Català, 2001, pág. 40. <<

[490] Santos Juliá (comp.), 2006, pág. 27. <<

[491] Documento accesible en la página web oficial de Patino, <http://www.basiliomartinpatino.com/escritos.htm#esc0> (consultado el 27 de diciembre de 2011). <<

[492] Eugenia Afinoguénova, s/f. <<

[493] Manuel Vázquez Montalbán, 1971, pág. 7. <<

[494] Félix Fanés, 2008, pág. 73. <<

[495] Esteve Riambau, 2007b, pág. 67. <<

[496] Como afirma el propio Riambau, la película «asume plenamente las manipulaciones perpetradas por el cine como un elemento indisociable de su análisis de la Historia». Esteve Riambau, 2001, pág. 132. <<

[497] Tzvetan Todorov, 1999, págs. 31-32. En relación con la película de Camino, véase también Vicente J. Benet, 2007, págs. 349-363. <<

[498] Marvin D’Lugo, 1991, pág. 96. <<



[499] Sobre el punto de vista infantil en el filme, véase Carmen Arocena, 1996, pág. 82. <<



[500] Fernando Savater, 2003 (originalmente publicado en 1976 como prólogo para la edición del guion de Víctor Erice, en Madrid, Querejeta Ediciones). <<

[501] José Enrique Monterde, 1993, pág. 52. Sobre la novela de Cela y sus interpretaciones políticas recientes, véase capítulo 4, nota 154. <<

[502] Virginia Higginbotham, 1988, pág. 135. <<

[503] Véase, entre otros, Ronald Schwartz, 1991. <<

[504] Thomas G. Deveny, 1993; Marsha Kinder, 1993; Gwynne Edwards, 1994. <<

[505] Significativa al respecto, por ejemplo, es la afirmación de Teresa Vilarós (1998, pág. 20): «Propongo […] pensar el período de la Transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario español como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebra en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo *pacto del olvido* reprimió». <<

[506] Véase, entre otros, S. Juliá (comp.), 2006. <<

[507] Marvin D’Lugo, 1991, págs. 8-9. <<

[508] John Hopewell, 1989, pág. 190. <<

[509] J. Hopewell (ibíd.) considera esta situación como representativa del período 1973-1978, una «luna de miel» (pág. 352) entre público (normalmente universitario, joven, concienciado políticamente) y el cine modernista (o *de arte y ensayo*, como se llamaba en España) que satisface sus expectativas. <<



[510] Este cambio ya fue detectado en esos mismos años por Marsha Kinder, 1983, págs. 57-76. <<

[511] Ramón Buckley, 1996, pág. XV. <<

[512] Para un brillante estudio de este proceso, véase José Luis Pardo, 2007, pág. 89. <<

[513] Jorge Marí, 2007, pág. 134. <<

[514] Pablo Dopico, 2005, págs. 39-40. <<

[515] En el decreto de 11 de noviembre de 1977, el Gobierno introdujo la calificación «S» para las películas que pudieran «herir la sensibilidad del espectador» por su contenido erótico o violento. <<

[516] Daniel Kowalsky, en N. Berthier y J.-C. Seguin (comps.), 2008, págs. 203 y sigs.
<<



[517] La portada de la revista se refiere a la matanza de cinco obreros en huelga por parte de la policía armada en Vitoria en marzo de 1976. <<

[518] J. A. Ríos Carratalá, 1997, pág. 150. <<



[519] Citado por Paul Julian Smith, 2003, «Catalan Independents? Ventura Pons’s Niche Cinema», pág. 125. <<

[520] Ibíd., pág. 129. <<

[521] Para una interpretación de la contracultura barcelonesa, véase T. Vilarós, 1998. <<

[522] P. Dopico, 2005, pág. 393. <<

[523] C. Sanabria Sing, 2007, pág. 159. <<



[524] Aparecido en Francia en 1979 y en español siete años más tarde, François Lyotard, 1986. <<

[525] «Editorial» en *El Víbora*, n.º 1, diciembre de 1979. Citado por P. Dopico, 2005, pág. 321. <<

[526] José Vidal-Beneyto, 1999, pág. 18. <<

[527] Vicente Sánchez-Biosca, 1995, pág. 60. <<

[528] Pedro Almodóvar, 1998, pág. 10. <<

[529] T. Vilarós, 1998, pág. 257. <<

[530] Eduardo Subirats, 1993, pág. 39. <<

[531] Chris Perriam, 2003, pág. 109. <<

[532] Txomín Ansola, 2004, pág. 116. <<

[533] Casimiro Torreiro, 1995, págs. 346-347. <<

[534] Esteve Riambau, 1995, pág. 404. Véase también Tx. Ansola, 2004, pág. 114. <<

[535] José M.ª Álvarez Monzoncillo, 2002, pág. 118. <<

[536] C. Torreiro, 1995, pág. 377. <<

[537] Núria Triana-Toribio, 2003, págs. 122-123. <<

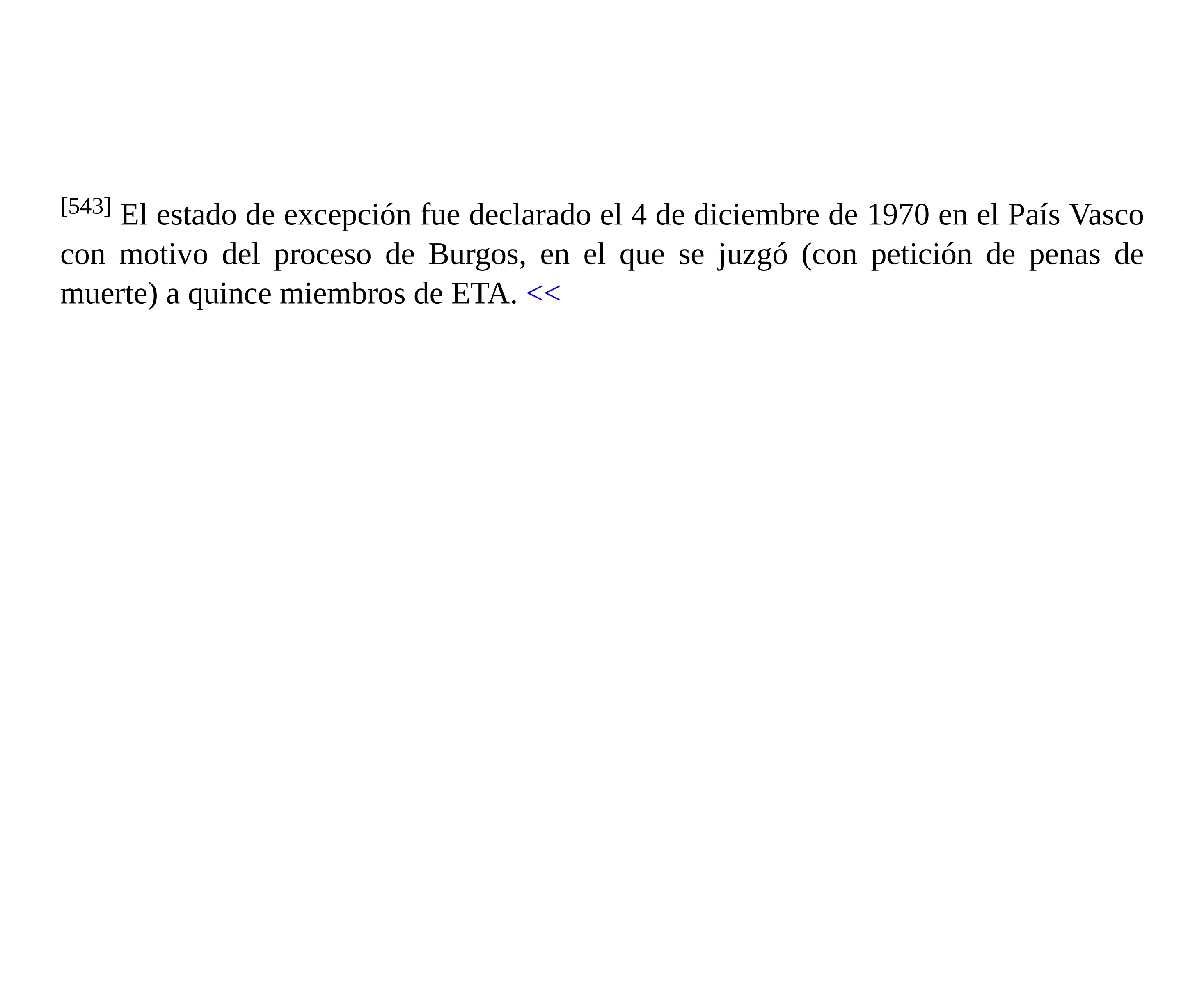
[538] Véanse, por ejemplo, Miquel Porter i Moix, 1992; Santos Zunzunegui, 1985. Para una manifestación más reciente de este debate, véase Joan M. Minguet, 2003, pág. 136. <<

[539] Para una descripción de estos debates, véase Joaquim Romaguera i Ramió, 1981. También un resumen de las posturas enfrentadas entre representantes del PSUC como Romà Gubern y de Esquerra Republicana de Catalunya (Porter Moix), en «Congrés de Cultura Catalana 1977», *L'Avenç*, n.º 11, 1978. <<

[540] Marvin D’Lugo, 1997; Paul Julian Smith, 2000. <<

[541] Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, 1998, pág. 174. <<

[542] Dominic Keown, 2008, págs. 170-171. <<



[543] El estado de excepción fue declarado el 4 de diciembre de 1970 en el País Vasco con motivo del proceso de Burgos, en el que se juzgó (con petición de penas de muerte) a quince miembros de ETA. <<

[544] Sobre las posiciones políticas que pueden reflejar sus filmes, Almodóvar —por otro lado, comprometido en muchas causas sociales asumiendo una posición progresista (contraria a la Guerra de Irak, de apoyo a las víctimas del franquismo, etc.)— ha comentado: «No hay tanta intención en mí de ser transgresor, porque la transgresión implica un respeto a la ley que yo no tengo. Del mismo modo que mis películas no son antifranquistas, porque yo en mis películas ni siquiera reconozco la existencia de Franco. Están hechas como si Franco no hubiera existido. No es que no me interese, sino que actúo —ésta es un poco mi venganza— como si él no hubiera existido, y al no haber existido, no existe tampoco ni su recuerdo, ni su sombra. La *transgresión* es una palabra moral y es verdad que yo no intento transgredir ninguna norma, sino imponer que mis personajes sean así»; en Frédéric Strauss, 2001, pág. 31. <<

[545] Txomín Ansola, 2003, pág. 41. <<

[546] Andrés Sopeña, 1994. <<

[547] José Ignacio Álvarez Fernández, 2007, pág. 23. <<

[548] R. Buckley, 1996, pág. 15. <<

[549] Felipe González Márquez, 2001. <<

[550] S. Juliá (comp.), 2006, pág. 23. <<

[551] Ricard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Belis, 2003; Emilio Silva, 2006, V. Sánchez-Biosca, 2006b, págs. 322-323. <<

[552] Juan Benet, 1976, pág. 11. <<

[553] Javier Cercas, 2009, pág. 109. <<

[554] S. Juliá (comp.), 2006, pág. 25. <<

[555] Vicente Sánchez-Biosca, 2006, pág. 293. <<

[556] Ibíd., págs. 293 y 296-297. <<

[557] Jo Labanyi, 2000, págs. 65-82. Para lo fantástico en la recreación del franquismo, véase también V. Sánchez-Biosca, 2006, págs. 286 y 290 así como Sonia García López, 2003, págs. 183 y sigs. <<

[558] Belén Vidal, 2010, pág. 213. <<



[559] Varios actores del filme dan vida a personajes con rasgos semejantes a los que interpretan en la serie *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006). <<

[560] Véase al respecto Àngel Quintana, 2011, especialmente págs. 107-108. <<

[561] Domènec Font, 2001, pág. 296; también J. M.ª Català, 2001, pág. 43. <<

[562] Josetxo Cerdán, 2005, pág. 354. <<

[563] Joan Ramon Resina (comp.), 2008, pág. 257. <<

[564] Matthew P. McAllister, 1996, págs. 26 y sigs. <<

[565] Véase por ejemplo Ramón Reig, 2009, págs. 76 y sigs. <<

[566] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 2008, pág. 908. <<

[567] Véase Àngel Quintana, 2011, pág. 98. Véase también V. J. Benet, 2008. <<

[568] Sergi Sánchez, 2009, págs. 116 y sigs. <<

[569] Véase Vicente J. Benet, 2005, págs. 49-66. <<

[570] «El estreno de *Vicky Cristina Barcelona* rescata el interés del turismo británico por la capital catalana», *La Vanguardia*, 15 de febrero de 2009, accesible en <http://www.lavanguardia.com/ciudadanos/noticias /20090215/53640677022/ el-estreno-de-vicky-cristina-barcelona-rescata-el-interes-del-turismo-britanico-por-lacapital-catal.html>. <<

[571] Tx. Ansola, 2003, pág. 72. <<

[572] Lauren Kogen, 2005, pág. 75. <<

[573] Ibíd., pág. 79. <<

[574] «La falta de dinero colapsa la actividad de la industria audiovisual», en *El País*, 17 de marzo de 2012, accesible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/16/actualidad/1331919782_331427.html>. <<